

Inês Bessa Teixeira de Oliveira

Tradução e Diferença Repetição e Transporte

Orientadora: Professora Doutora Graciela Machado

Co-Orientador: Professor Doutor Pedro Tudela

Projecto realizado para obtenção do grau de mestre em Desenho e Técnicas de Impressão

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto 2018

Índice

- 1. Resumo
- 2. Abstract
- 3. Introdução

4. A IMAGEM

- 4.1. Imagem – reprodução/reprodutibilidade

5. O “ECRÃ”

- 5.1. Reflexões sobre o objecto – “Ecrã”

6. O ESPECTADOR

- 6.1. Quem é o espectador?
- 6.2 . Espectador versus Observador

7. A ENCENAÇÃO

- 7.1. Relações entre objecto/espectador/observador

8. TRADUÇÃO/TRANSMUTAÇÃO

- 8.1. Relação entre Tradução e a prática artística

9. CONSTRUIR A PARTIR DO DISPOSITIVO

- 9.1. Luz
- 9.2. Matriz/Mono impressão

10. VERNIZ MOLE

- 10.1. O registo e a cor

11. PAPEL DE TRANSPORTE: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DO MUSEU DO PAPEL - Enquadramento

- 11.1. Papel de Transporte
Papel - Matriz

12. NOTAS CONCLUSIVAS

14. BIBLIOGRAFIA

1. Resumo

Esta investigação divide-se entre três conceitos: a imagem, a encenação e o espectador. A relação entre os três leva a uma tentativa de compreensão entre o que são as imagens, como são apresentados e qual o impacto que têm no lugar do espectador/observador. O Ecrã é a superfície onde a imagem é projectada, onde esta se altera e se transforma. O Ecrã, como dispositivo, é a matriz. Na dialéctica entre as imagens e a sua origem, dentro de uma prática artística, procura-se reflectir sobre os limites de transmutação da mesma imagem através da reprodução proporcionada pelo meio tecnológico elegido. Esses limites verificam-se, por exemplo, na dilatação pela montagem de séries organizadas de imagens criadas a partir da mesma matriz. A matriz, enquanto superfície reprodutiva, destaca-se como meio de tradução de uma realidade que pertence ao Ecrã – na sua concepção mais actual – o RGB, gerando novas imagens que se assemelham à de um Ecrã negro, reforçando a presença e a forma do mesmo. Por sua vez, o meio de reprodução do Ecrã- o RGB, ou a estática/ecrã negro – repete-se.

O espectador/observador perante o Ecrã enfrenta duas mobilidades; a mobilidade da imagem e a imobilidade dele próprio. É esta premissa que leva a uma especulação à volta do lugar do corpo perante o dispositivo, ponderando sobre o acto de esconder a matriz para assumir a imagem. Assim, essa reeserva sugere uma elevação da matriz a um lugar de culto. São ensaiadas formas de exposição/encenação de forma a exercer algum controle sobre a compreensão da origem da imagem, bem como os rituais que rodeiam a mesma. A especificidade do Ecrã, na sua dimensão icónica pela relação de semelhança, não é mais do que uma superfície onde as imagens de luz em movimento projectadas formam uma superfície de transição, onde a luz se torna um elemento de construção. O dispositivo insurge-se como suporte. Numa tentativa de transferência e adulteração de protocolos, a matriz torna-se dispositivo, anulando a competência reprodutiva da superfície matricial. A reprodução como ferramenta de criação.

Palavras chave: tradução, repetição, transmutação, encenação, reprodutibilidade

2. Abstract

This investigation is divided between three concepts: the image, the staging and the spectator. The relationship between the three leads to an attempt to understand what the images are, how they are presented and what impact they have in the place of the viewer / observer. The Screen is the surface where the image is projected, where it changes and changes. The screen, as the device, is the matrix. In the dialectic between images and their origin, within an artistic practice, we try to reflect on the limits of transmutation of the same image through the reproduction provided by the chosen technological environment. These limits are verified, for example, in the expansion by the assembly of organized series of images created from the same matrix. The matrix, as reproductive surface, stands out as a means of translating a reality that belongs to the Screen - in its most current conception - the RGB, generating new images that resemble that of a Black Screen, reinforcing the presence and the shape of the same. On the other hand, the Playback media of the RGB screen, or the static / black screen - repeats itself.

The viewer / observer before the screen faces two mobilities; the mobility of the image and its immobility. It is this premise that leads to speculation around the place of the body before the device, pondering about the act of hiding the matrix to assume the image. Thus, this repository suggests an elevation of the matrix to a place of worship. Forms of exposure / rehearsal are tested in order to exert some control over the understanding of the origin of the image, as well as the rituals surrounding it. The specificity of the Screen, in its iconic dimension by the relation of resemblance, is no more than a surface where the projected moving light images form a transition surface, where light becomes a building element. The device is unsupported as a carrier. In an attempt to transfer and tamper with protocols, the matrix becomes a device, nullifying the reproductive competence of the matrix surface. Reproduction as a creative tool.

Keywords: translation, repetition, transmutation, staging, reproducibility

3. Introdução

Esta investigação resume-se a cinco grandes temas; a Imagem (ecrã), o Espectador, a Encenação, a Tradução/Transmutação e a Construção a partir do Dispositivo, considerando-os transversais aos sub - capítulos que exploram a técnica, sendo que a mesma acontece para explorar estes mesmos conceitos - chave.

A Imagem (ecrã) é pensada segundo uma perspectiva de poder. Assim o mesmo meio que pode induzir ao desassossego também poderá levar à tranquilidade dependendo sempre das condições em que a imagem é passada e da posição do espectador. Desde o aparecimento do cinema e da tv que a mesma tem vindo a assumir uma papel, mais do que de difusão e informação, mas acima de tudo, de manipulação e subjugação. Não querendo de todo atribuir uma função de imposição apenas, propomos uma reflexão entre a realidade destas imagens e como estas são transportadas para um contexto de contemplação, o artístico.

No capítulo do Espectador, a relação do espectador/observador e a disseminação das imagens na evolução dos seus dispositivos é essencial para a construção em torno da disposição e leitura dos objectos. É explorado o cinema como ponto de referência para estabelecer as primeiras relações entre o espectador e a imagem. Em torno desta existia o mito de que o espectador poderia sair a correr de uma sala de cinema, quando confrontado com um comboio a vir na sua direcção, por não conseguir distinguir a bidimensionalidade da tela da tridimensionalidade sugerida pela imagem. Esta questão entre a ilusão de um espaço sobre outro é relevante em paralelo com a sequência de ensaios em torno do trabalho prático.

No capítulo seguinte, encenar é o veículo determinante para que a relação entre a imagem e o espectador/observador aconteça. No entanto, este é um conceito alheio à produção artística e mais presente dentro do teatro e da performance, assim aproximamos a nossa forma de encarar a encenação, à maneira de pensar o site-specific, estabelecendo a execução da obra numa dependência de um espaço específico com a construção de um espaço dentro de outro espaço.

Na Tradução/Transmutação, é explorada a capacidade da gravura enquanto meio tradutor de diferentes realidades ligadas a outros meios. Por exemplo capacidade de decalque do verniz mole, permitia que a reprodução da trama fosse feita com um objecto pertencente ao Ecra, traduzindo com maior fidelidade a imagem. Ao traduzir a imagem do rgb, reforçamos o lado de esconder a imagem, isto porque, além de a propria tradução ser sempre um elemento que transforma normalmente, o objecto traduzido, a imagem RGB não tem um referente mimético, fazendo parte, da mesma forma que a matriz faz, da construção de uma imagem/prova, sendo reservado para aquilo que esta atras do ecra. O RGB e a matriz e a imagem, a prova. E quase como se a prova valida-se a matriz. Um outro conceito é o de transmutação, transformação. A reflexão em torno do Ecrã é proposta tambem de uma outra forma. E aberta uma rede de serigrafia com um rectângulo a proporção de um Ecrã de televisão. Essa gravação de uma imagem numa matriz serigrafica persupõem, tecnicamente, a produção de multiplos, no entanto, aquilo que é produzido é uma serie de mono impressoes que surgem da manipulação de tinta, uso da raclete e utilização pontual de filtros, como papeis permeaveis a tinta, deixando a mesma atravessar para se depositar no papel final. Esta serie procura, além de suscitar a dúvida sobre a aparência tecnica familiar, sendo muitas vezes confundida com outra, criar novas imagens a partir do ecra negro, sugerido aquando da elaboração da matriz.

Como Construir a partir do Dispositivo? Para comecarmos a tentar encontrar resposta a essa questão, foi construida uma mesa de luz artesanal com luzes de halogenio. Alem da disposição inconvençional das luzes, foram tambem usados filtros de forma seleccionar e focalizar a luz de acordo as nossas necessidades, tais como cartolina preta, papeis de jornal e por fim, fotolitos de trama televisiva. Esta quebra protocolar do modo convencional como as luzes deveriam ser dispostas, bem como as características das proprias permitiu-nos “desenhar com luz”.

Na questão do meio/dispositivo, é a especificidade do Ecrã enquanto superficie onde as imagens de luz em movimento se projectam, formando uma superficie de transição, onde a luz se torna um meio de construção. A partir da serigrafia e do principio de construção de imagens na mesma, o dispositivo luz insurge-se como produtor de imagem (rede).

Através do principio de quebra protocolar, aquilo que resulta do dispositivo luz é a matriz. Essa mesma matriz é assumida, com todas as características inerentes a concepção de uma tradicional matriz serigrafica, como objecto final, reflectindo sobre o acto de esconder a matriz, de a reservar validando-a apenas pela prova. Para esta investigação tornou-se pertinente o pensamento em torno do acto de reserva da matriz, sugerindo quase uma elevação da mesma a um lugar de culto, sendo ao mesmo tempo, o objecto que mais penitencia sugere ao artista durante a sua produção. Estes ensaios pretendem ser formas de reflexão em torno da compreensão da origem das varias imagens, bem como os rituais e elementos de construção da mesma.

No ultimo capitulo, o de Papel de Transporte, sendo o papel também uma forma de dispositivo, pareceu-nos pertinente, neste contexto, iniciar uma pesquisa onde o papel é produzido e projectado para traduzir, exclusivamente, as características de uma matriz, estabelecendo-se enquanto objecto permeavel a outros suportes, abrindo espaços para outras questões possiveis.



Bessa Oliveira, "*Estática*", Mono impressão sobre papel Japonês, CMAS 42cmx25cm (papel)
18,5x13,5cm (gravura), 2017

4. Imagem

Em *Homo Spectator*, Mondzain estabelece que entre o início século XX e a Segunda Guerra Mundial, dá-se o nascimento da cultura de massas, pelo surgimento do cinema e pela massificação da fotografia. Mondzain, reforça que, este período abalou a nossa relação com a imagem ao apontar para uma dupla função do cinema; enquanto técnica difícil. Afirma; “o cinema, desde o primeiro dia, filma a multidão e a sua relação com o trabalho, a máquina e as fábricas.” (Mondzain, 2015, p. 96). Esta propagação rápida de uma série de imagens ao serviço de um objectivo ideal ou concreto, abriu espaço para maiores objectivos e preocupações em relação aos demais.¹

“Em 1914, o cinema fez intrinsecamente parte do material de combate, quer para fazer propaganda, quer para produzir informação. Por via dos ecrãs, os povos aprenderam a conhecer-se mas também a odiar-se. Quer sejam os que falam de raça, de crimes e de pátria, quer seja os que falam de liberdade, de igualdade e de fraternidade, todos têm doravante à disposição um meio assombroso de tornar imediatamente sensíveis e visíveis as ideias que querem propagar, as emoções que querem provocar, as realidades em que devemos acreditar” (Mondzain, 2015, p. 95)

Assim o mesmo meio que pode induzir ao desassossego também poderá levar à tranquilidade dependendo sempre das condições em que a imagem é passada e da posição do espectador. Em *“A Imagem pode matar?”*, a autora dá o exemplo de um filme realizado por Willy Zielke, uma personalidade com fortes ligações ao regime Nazi, chamada para concretizar um filme de propaganda para o mesmo, tendo sido este posteriormente censurado. Uma película que deveria ter sido a comemoração dos 100 anos dos caminhos-de-ferro alemães, uma exaltação ao poder tecnológico e ao nacionalismo que acabou por se tornar numa celebração, *“uma máquina produtora de solidariedade, de comunicação social entre ciência e proletariado”* (Mondzain, 2009, p. 58).

“A máquina unificadora, produtora de identidade nacional, não cria a unidade desejada porque é uma máquina da distância e da encarnação. A história do caminho-de-ferro não é uma história estritamente alemã, mas uma narrativa partilhada por todos aqueles que sonham, que procuram, que inventam e que trabalham. Não é uma história triunfalista em cujo centenário se festeja a apoteose, mas um drama humano que não esgotou ainda as suas dificuldades, as suas contradições, as suas penas. Esta máquina já matou e pode voltar a matar” (Mondzain, 2009, p. 59)



The Showroom London,
Ciara Phillips' *“Things Shared”*, 2014

¹Mondzain, Marie - José, Orfeu Negro, 2015, p.96

Reflexão sobre a construção histórica da figura do espectador, desde as cavernas paleolíticas às tecnologias digitais. Rleações de opressão, liberdade, medo e jogo entre humanos e imagens. Como preservar a nossa liberdade crítica perante a disseminação das imagens?



Carnegie
International,
Carnegie Museum of
Art, Pittsburgh, 1991–92.
Photo: Christopher Wool

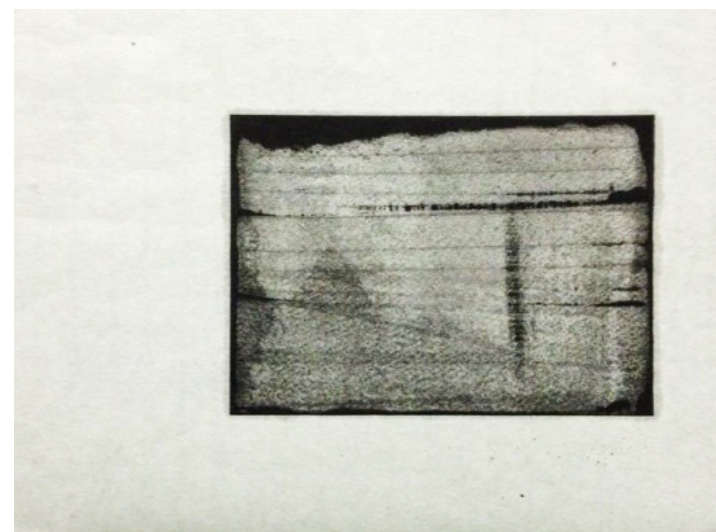
Se as imagens nos chegavam sobre a forma de imposição consciente, agora chegam pelo anonimato, investidas de um poder maior. Por outro lado, a perda de controle sobre estas dificulta ainda mais a distinção entre o que é verdadeiro e o que é falso.

Este trabalho de Christopher Wool faz parte da série “word paintings”, foca-se na linguagem como imagem, confrontando o observador com stencils desintegradas em figuras geométricas. Wool usou quebras inesperadas nos sistemas formais da escrita – texto fracturado e espaços erráticos – passando da paixão à agressão. Interessa aqui usar esta referencia para iniciar uma linha de pensamento entre a imagem e o observador.

Esta série em específico é influente pela subtileza e agressividade, pela escolha da imagem e pela pertinência das pequenas alterações a que a mesma pode ser sujeita e a alteração imensa que isso provoca na sua leitura.

A partir daqui torna-se claro que a retórica da imagem, depende sempre, não só dela própria, mas das condicionantes em que é recebida. Este exemplo não poderia ser mais claro em relação a todas as questões que são adoptadas na construção de um discurso visual e na escolha de determinados símbolos que poderão, ou não, ser entendidos como quem os projecta. Será então possível considerarmos que a imagem tem efectivamente, poder?

Se as imagens são objectos, passíveis de serem analisados, a violência existe num contexto abstracto, exigindo sempre a intervenção de sujeito/s, tendo sempre associada a si uma certa carga e impacto negativos, sendo já largamente reconhecidas através das diversas lesões à liberdade e vida de cada um. As imagens são deixadas ao olhar e sensibilidade da realidade de cada um. Inegavelmente, a última ocupa um lugar bastante relevante na cultura contemporânea: “...cremos, aprendemos, informamos, transmitimos pela imagem...o medo dos simulacros substituiu-se ao culto das imitações.” (Mondzain, 2009, p.6) A prepotência cultural é uma característica intrínseca do Ocidente.



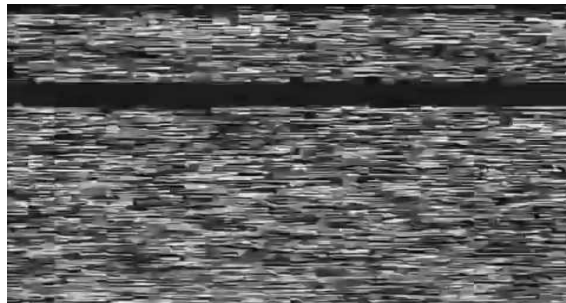
Bessa Oliveira,
“Estática”,
Promenor
Mono impressão sobre
papel offset
42cmx25cm (papel)
18,5x13,5cm
(gravura), 2017

Multiplicam-se os meios de comunicação e divulgação visual, atendendo a que, cada vez mais, se vá verificando um controle e uma manipulação crescente bastante elevada. Aparentam ser favoráveis à liberdade, ao discurso próprio e à tolerância em relação às diferenças individuais e culturais, continuando a impor valores, ideias individuais e práticas culturais, reforçando a prepotência a que me refiro acima com as mesmas convicções de superioridade em relação aos demais. Esta extensão aos meios disponíveis de divulgação e propagação da imagem trazem a vantagem do imediatismo da informação, mas põe em causa aquilo que é real e verdadeiro fora desta realidade virtual, estabelecendo cada vez mais, que essa é a realidade e a verdade.



Barbara Kruger,
“*Remote Control*”
Paperback,
252 pages, 6 x 9 x 0.5 inches
1994

Estática de TV - TV
Static (1080p)



Para a autora, Marie José-Mondzain, a imagem não pode, por si só, matar. Mas não é a imagem divulgada, alterada e construída por sujeitos? E não é o sujeito capaz de matar? Logo, sendo capaz de matar e, se é esse mesmo sujeito, o manipulador e criador das imagens existe uma responsabilidade ética na acção que a imagem pode exercer sobre a acção deste ou daquele, é: “*prolongamento dos gestos e das palavras*”. Sendo assim não podemos ignorar a “culpabilidade” na influência do surgimento de um acto, sendo ele violento ou não. Não deve ser rejeitada, mas sim acusada pela sua influência de ideias.(Mondzain, 2009, p.15)

Apesar de reconhecermos que a necessidade de comunicar é algo muito necessário à condição humana, temos que reconhecer que a mesma não tem capacidade de controle em relação aos efeitos da sua propagação e impacto. Aristóteles defendia que a visualização de imagens de violência deveriam ter um efeito de retracção em relação à violência. Actualmente não podemos dizer que Aristóteles teria razão, muito pelo contrário, todas as evidências apontam para uma força da imagem tão grande que leva à violência. Uma das razões apontadas pela autora que o confirmam: não há nenhum sinal de abrandamento nas acções de violência gratuita e os conteúdos violentos transmitidos continuam a chegar até nós através dos meios de comunicação diariamente, apesar de ressaltar que esta afirmação não se baseia em dados confirmados e; a divulgação e produção visual tornaram-se bens extremamente lucrativos tendo tornado a violência num bem de consumo com uma grande procura, logo, muito interessante a nível económico.

“Baudrillard usou para a sua referência o conceito de real que ele, no opaco mundo imaginal de hoje, já não consegue individuar. De acordo com as antigas premissas, os ídolos eram imagens vãs, portanto imagens sem referência e sem força simbólica. A idolatria equivalia a uma veneração de superfícies e de ilusões visuais, com que os ídolos falsificavam a natureza da imagem.”(Belting: p:31,2011)



Times Square, Nova Iorque

A partir daqui é colocada em questão a simbologia da imagem em duas épocas distintas, sendo que numa altura anterior a esta, as imagens exigiam fé, representavam o invisível- representavam as imagens da religião –e faziam-nas chegar a um lugar de culto, as mesmas só poderiam existir e manter a sua força sobre a forma de imposição. Eram muitas vezes únicas no lugar que ocupavam, facilitando assim o controle e a especulação à sua volta. As imagens tornavam-se assim poderosas formas de subjugação por parte de quem as erigia, mas também alvo de fantasia e especulação por parte de quem as contemplava, vivendo depois, apenas, na memória no observador.

Bessa Oliveira, "*The Twelve and Christ (The Holy Trinity)*"
Matrizes de litografia, ferrografia,
PATA, Polónia, 2017



4.1. Imagem – Reprodução/reprodutibilidade

A alteração do lugar das imagens, das formas como as mesmas chegam ao indivíduo e os meios de reprodução que as transmitem foram sofrendo várias alterações. Nomeadamente, no meio que a reproduz e na forma como a percebemos, mudando o seu carácter “violento” de imposição, sem deixar de ser “imposta” e/ou violenta.

Esta alteração provocou uma ruptura nas relações de poder entre a sociedade e seus dirigentes. Um terceiro elemento -a imagem- estabelece-se de uma forma independente, provocando uma perda de controle sobre si mesma, não estando mais dependente do controle de uma única figura, passando a não ser produzida por ele. Se chegavam em forma de imposição consciente, agora chegam pelo anonimato, investidas de um poder ainda maior. Contudo, uma vez fora do seu contexto físico e único, a transferência da imagem para um mecanismo de divulgação e propagação vezes sem conta, aparecendo e desaparecendo, é um forte contributo para a perda de um espectador crítico e reflexivo em relação às mesmas. Por outro lado, a perda de controle sobre estas dificulta ainda mais a distinção entre o que é verdadeiro e o que é falso. Ainda existe fé em relação à imagem, ainda se considera ser a única capaz de provar o visível.

E a propósito do visível, nada poderia ser mais enganador segundo Platão quando diferencia dois mundos; “o mundo sensível, dos fenômenos e acessível aos sentidos; e 2) o mundo das idéias gerais (inteligível), “das essências imutáveis, que o homem atinge pela contemplação e pela depuração dos enganos dos sentidos” (Belting p35, 2011). Se tomarmos as palavras do filósofo, a imagem pertencia ao mundo sensível, aquilo que podíamos tocar, não sendo esse de todo real, a verdade só poderia ser encontrada no mundo das ideias. Assim, o mito da caverna vai de encontro ao que Belting afirma, “*Todavia, a grande massa está, mais do que nunca, entregue à antiga fé na imagem. Esta é ainda atizada pela expectativa de que as imagens nos facultam informações, às quais não teríamos acesso de outra forma.*” (Belting p35, 2011)

A gravura, enquanto imagem, torna-se assim o meio preferencial para uma reflexão sobre a mesma neste contexto. Estabelece-se como um meio que exige uma reformulação da sua condição arcaica e pré-industrial, uma vez que já não tem sobre si o estigma perante o único, o referente e o real. Consequência disso é a Pop Art que veio levantar questões sobre a reprodutibilidade técnica onde o fim do conceito de autor, o fim da cópia e do tradicional sistema de representação são colocados em causa¹. O que interessa deste movimento a esta investigação é o impacto no pensamento da gravura enquanto linguagem e a sua inserção e pertinência num contexto artístico, e todas as questões que se pensaram na forma como a mesma se começou a afirmar². A aproximação de “signos” que pertencem à sociedade de consumo, das massas, já estabelecidos coloca em causa o lugar do artístico. Jean Baudrillard dizia que a “*banalidade é o que deixa de existir nos objectos da sociedade de consumo, porque todos passam a significar para além do regime de utilização (serventia).*”³ O ecrã é assim o ícone desta investigação, e principal personagem à semelhança da Marilyn Monroe de Andy Warhol, ícone esse que não é feito de acordo com o seu referente real num regime de cópia mas sim de similitude. É repetido mas reformulado na sua diferença.



Andy Warhol, “14 Small Electric Chairs”, Reversal Series, 1980

1 Dias, Fernando, 2008, p 177

2 Ibidem, 2008, p 178

3 Ibidem, 2008, p 178

Quando falamos em “reprodução” estamos a referir-nos tanto à acção de reproduzir ou reproduzir-se, como ao consequente resultado do mesmo – o reproduzido. Considerando a origem terminológica da palavra “re-produção” o prefixo “re” antes sugere repetição, fazendo alusão a uma espécie de regeneração de um processo, a uma renovação da própria reprodução. Apesar de tudo, a reprodutibilidade é abordada no contexto artístico, como algo que acarreta uma certa carga negativa, exemplo disso é a obra de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da reprodutibilidade técnica”. Aqui, apesar de toda a discussão em torno do conceito de aura, a dada altura o autor admite algo que Andy Warhol compreende muito bem, que a reprodutibilidade não extingue, só aumentou a aura das coisas.

Didi Huberman indica como o acto de impressão – o físico da execução, não o seu carácter reprodutivo – determina a sua originalidade, e como tal, o seu poder aurático. Em Benjamin, a norma de autenticidade do fazer artístico encontra-se na polivalência processual da impressão. Didi Huberman define que não é a reprodução que, em si mesma, faz desaparecer a aura, como Benjamin afirma, mas sim a perda de contacto que suporia uma repetição sem matriz e sem processo de impressão. O “valor expositivo” gera “valor cultural” – a imagem da “Guernica” ou da “Gioconda” foram reproduzidas de forma tão massiva que a sua aura e a sua significação só aumentou. Considerando a reprodução a partir da produção, reparamos que o prefixo “pro” impulsiona movimentos posteriores como promover, proferir, propulsionar; ao mesmo tempo que “duzir” expressa a ideia de levar; conduzir; reduzir; induzir, ligado etimologicamente a conceitos como tirar de; trazer. À semelhança do que acontece com a palavra “reprodução”, derivando da mesma, a palavra “produção” refere-se tanto ao acto de reproduzir como ao que resulta da mesma: a coisa produzida. Compreende-se assim que a noção de reprodutibilidade é, basicamente a acção de extrair o que fora produzido por algo, originando e reproduzindo-o, regenerando –o e fazendo o mesmo proliferar.¹

Na prática artística no que respeita a reprodução, dois autores distintos podem estar a usar uma técnica fotomecânica, partindo de um princípio comercial ou tradicional, mas as suas intenções podem ser bem distintas.



Christopher Wool,
“Untitled”, 2011,
Silkscreen ink on linen,
304.8 x243.8 cm.
Cranford



Christopher Wool,
Carnegie International,
Carnegie
Museum of Art,
Pittsburgh, 1991–92.

¹ Cabrera, Juan, 2008, p 39



Andy Warhol, *"Electric Chair Complete Portfolio"*, Screenprint on paper, 35x48 inches, 1971
Edition of 250 signed and dated '71 in ball-point pen and numbered with a rubber

Em Warhol e, mais recentemente em Christopher Wools existe uma desvalorização e degradação da imagem. quase como uma forma de destacar a maneira anestesiada como o espectador reage à mesma.

O conjunto de técnicas escolhidas- a monotipia, serigrafia, verniz mole e litografia -para abordar de forma inicial, este “problema”, também foi influenciada pelas questões que me levaram a abordar estes autores, a preferência pelo rápido, pelo imediato, pelo o adormecimento perante o que nos é transmitido. Assim, a rapidez de ambos os processos, a serigrafia, ainda que feita de outra forma, e a monotipia, permitiram trabalhar sobre essas vantagens e desvantagens presentes em ambas as tecnologias. Tenta-se, de alguma forma, que o processo levante questões semelhantes às que envolvem a imposição da imagem, interrogando sobre as implicações e características em que é apresentada e reproduzida. Assemelha-se aos dispositivos actuais- ecrã – no princípio da imposição por meios de aparente “falsa escolha”.

Existe uma relação que a meu ver, se foi tornando bastante clara, entre a gravura e o processo/processos técnicos escolhidos e a relação entre a disseminação das imagens e o impacto que isso tem na alteração da posição do espectador.

Bessa Oliveira, “TV Screens” série Mono impressão sobre papel offset
42cmx25cm (papel)



5. O Ecrã

Como podemos ver até agora, o ecrã é resumido a um meio de representação. Mas o que é o meio, e o que é que o mesmo representa? Michael Foucault chama “crise da representação” responsabilizando as imagens pela mesma, “*A crise da representação é, na realidade, uma dúvida quanto à referência, que deixamos de confiar às imagens*” (Belting, 2014 p 30) e Jean Baudillard chega mesmo a considerar as imagens “assassinas do real”. “*Para Baudillard, porém, toda a imagem na qual não seja possível ler nenhuma prova de realidade equivale a um simulacro, e ele suspeita que existe uma simulação onde se ilude a equivalência por ele exigida, entre signo e significado*”¹ Tendo em conta o contexto histórico em que as imagens renunciavam ao real e cumpriam o propósito de poder sobre o observador, esse domínio só lhes é reconhecido dentro desse mesmo contexto. No entanto, essas mesmas já não nos inquietam, Hans Belting refere que “*só reconhecemos a imagem quando essa é acompanhada de alguma evidência do real, evidência essa que historicamente só era encontrada nas próprias imagens*” (Belting, 2014 p 29). A estas imagens era, no entanto, reconhecido algum tipo de suporte, algum tecnicismo familiar a um contexto social. Na era digital, esse mesmo tecnicismo e/ou suporte deixa de ter relevância na leitura e difusão das mesmas. O meio incorpóreo que é o Ecrã retira sentido aquilo que é a imagem e meio, passando a ser considerado como mecanismo de produção a “black box”, e o veículo da imagem o monitor². O sentido técnico que origina a imagem já não se resume à matriz onde a mesma aparecia para depois ser difundida, abandona familiaridade inerente ao suporte que facilmente nos proporcionava a identidade do veículo, para se tornar num meio onde a percepção e a produção se convertem numa técnica tão misteriosa quanto inacessível.



Bessa Oliveira, “Simulacro”, pormenor instalação, mono impressão em serigrafia sob papel, 29x21 aprox., 2017

¹Belting, Hans, 2014, p.30 cit J. Baudillard, 1981

² Belting, Hans, 2014, p 29

Hiroshi Sugimoto fez uma série de fotografias, cada uma sobre um ecrã luminoso, ainda que vazio, numa sala de cinema. Esta série ajuda-nos a perceber o papel do ecrã em si. De forma a captar o ecrã no seu vazio luminoso, Sugimoto usou um tempo longo de exposição, deixando o obturador aberto durante tanto tempo que as imagens do mesmo desapareceram, deixando apenas a projecção da luz de um ecrã branco, captando o seu brilho em toda a sala. Sugimoto fotografou uma série de salas de cinema diferentes, numa tentativa talvez de perceber as mais variadas condições de exposição da luz versus sala, e que posição adoptaria em cada uma delas o espectador. Mais do que o ecrã, o que interessava aqui era perceber a materialidade do teatro (sala de cinema) Hans Belting descreve as salas de cinema de Sugimoto como *“reintruduce as metaphors”, “the screen is empty”, escreve, “and thus qualifies either as everything of all possible images or else as their nothingness as vehicles of illusion”*¹. O ecrã é aqui uma superfície vazia e escura até que sejam projectadas imagens e, apesar das constantes variáveis na concepção das salas, o que permanece é o ecrã. Desde o meio do séc. XV até ao final do séc. XX que o conceito de moldura/janela vem sendo aplicado como uma forma de captar imagens pictóricas. Lev Manovich compara a pintura ao ecrã actual, considerando que a moldura do ecrã gera no espectador a ilusão de dominar de forma soberana a percepção do mundo. Ao contrário do vídeo, a pintura exigia para cada imagem um suporte específico. A fotografia, por outro lado, e apesar de continuar a ser um meio ligado à moldura, nasce em oposição ao mundo imaginal da pintura, mas é um meio do corpo, sendo o olhar substituído pela câmara e separado deste quando é visto pelo espectador.

Uma fotografia ou pintura remete-nos sempre para uma espécie de ecrã, ou moldura sendo as suas margens tão ou mais importantes que o seu centro. No cinema, a margem do ecrã é concebida para forçar a visão a focar-se no meio, ao mesmo tempo que sugere uma continuidade de espaço para além dessa mesma margem. No final do séc. XX novos sistemas de circulação e transmissão de imagens começaram a substituir o cinema como única projecção de imagens num ecrã, passando a existir de uma forma mais próxima e predominante, passando por elementos como tv, pc, tablet e até os telemóveis. O ecrã passa a fazer parte do dia a dia.

1 In Friedberg, Anne, *The Virtual Window From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, London, England, 2009

Os edifícios são ornamentados com ecrãs, arenas tornam-se espaços para o espetáculo onde jogos são reformulados e repetidos de uma outra forma, como se de uma outra imagem se tratasse. Estratégias militares são concebidas e executadas através de ecrãs. A aproximação do espectador ao ecrã ocorre de forma progressiva, desde o nascimento do cinema até a tv, pc, tablet e telemóvel, ao ponto de incluir o espectador, transformando-o no objecto contemplado. Chegamos assim ao “virtual” – tema vastamente discutido nos anos 80 e 90 – atingiu a normalidade nas nossas rotinas nos dias de hoje. Apesar de tudo a sua raiz etimológica continua a levantar questões acerca da materialidade e imaterialidade do objecto.

“Virtual: (Latim; virtus, força ou poder) relação com possuir o poder de agir sem possuir matéria; ser, funcionalmente ou efectivamente sem a matéria.”

O virtual é encarado assim como um substituto; a relação entre o real e a sua cópia, o original e a sua reprodução, a imagem e o seu semelhante. Nesse sentido existe uma necessidade de esclarecer a relação entre “virtual” e “simulacro” – onde a imagem não tem nenhum referente real – e o virtual refere-se ao registo da representação em si, representação essa que não pode ser nem simulatória nem directamente mimética.



Hiroshi Sugimoto, Regency, série Theaters, San Francisco, 1992



“Tv Screens”, Bessa Oliveira, 2017

5.1. Reflexões sobre o Ecrã

A estática da televisão/ecrã é, neste projecto, uma imagem que motivou uma deambulação entre as várias possibilidades de compreensão da mesma e as potencialidades técnicas que a gravura oferece. Rembrandt Harmenszoon van Rijn desenvolve o seu trabalho dentro do tempo e espaço em que a gravura acontece. Cada estado verifica o potencial de uma imagem em construção, sucedendo a esta primeira, um novo estado correspondente. Na impressão, as modificações não são efectivadas pela matriz, mas sim pelo processo de tintagem e papel. A incorporação do desenvolvimento temporal como estratégia da gravura é claro: cada estado recolhe a sua autonomia e validade. Essa estrutura serial, e capacidade para a progressão sequencial do desenvolvimento da imagem, a sua reprodução e repetição esclarecem a necessidade de usá-lo o meio da gravura. Jasper Johns Jr clarifica essa estrutura temporal precisamente na gravura e, só depois prolonga para a pintura, quando, por exemplo, desenvolve trabalhos em que os números correspondem a uma adição. Proponho, a partir de uma série de imagens uma reflexão sobre as potencialidades de reter, através do universo da gravura, aquilo que não pertence ao mesmo. Há uma espécie de desmaterialização do Ecrã, uma tradução de uma superfície mecânica por uma presença matérica, provocando uma revogação da percepção original do ecrã. A escolha deste meio para uma reflexão sobre os diálogos entre o espectador e a imagem parece-me ser a que mais questões levantará, tanto pela escolha de uma imagem que é familiar como pela escolha da gravura com múltiplas chapas para construção da mesma por camadas; como pela opção de uma técnica fotomecânica para, com a mesma matriz, reproduzir diferentes resultados através do transporte ou tradução dessas mesmas imagens para outras técnicas.

A forma como as mesmas se apresentam tenta estabelecer uma relação de aceitação ou interacção com o espectador, tanto a nível conceptual como prático, procurando incorporar na obra um desenvolvimento temporal e espacial na produção da gravura encontrado pelo autor, J. Jones. Confronta-o com imagens que daí resultam, com a perda e o ganho de alguma coisa. Necessita de reflexão sobre o que é ou não uma imagem, e a influência que essa exerce.



(Esq.) “Christ Presented to the People: Oblong Plate”, 1655, ponta-seca, Estado V/VIII, Rosenwald Collection, Rembrandt van Rijn



(Esq.) “Christ Presented to the People: Oblong Plate”, 1655, ponta-seca, Estado VIII/VIII, Rosenwald Collection, Rembrandt van Rijn



Jasper Jones, Lithografia em Chapa em papel Deluxe
28 1/4 x 22 7/8 cm
Edição de 70
Assinado e datado a lápis
“J Johns’68” a baixo, a direita
Gravado por Kenneth Tyler, James Webb, 1968

6. O Espectador

Partindo do ponto anterior em que é feita uma pequena reflexão sobre a alteração da disseminação das imagens e, por consequência, a alteração do seu suporte e frequência, torna-se importante referir o espectador neste contexto instantâneo. A descentralização da informação e o fluxo com que essa mesma.

‘A imagem já não está mais confinada ao papel de cópia ou de memória de uma realidade que desapareceu; ela adquiriu uma realidade, uma vida própria, de uma forma interactiva...’(Quéau, 1994. *‘Alerte: l’urres virtuales’*, in *Le Monde Diplomatique*, Fevereiro de 1994)

No seu estudo “Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative” (2001)¹, Lew Andrews põe em causa as citações tradicionais das inovações espaciais da perspectiva renascentista, sintomaticamente sumarizada pelo historiador austríaco Dagobert Frey –arte alemã–que afirma que a unidade da pintura está intrinsecamente ligada à perspectiva. No livro “Gotik and Renaissance”² a imobilidade do espectador renascentista é definida em directo contraste com o espectador gótico. A pintura gótica, segundo Frey, desenvolve-se como um filme perante o observador, no entanto as sucessivas camadas não defendem o movimento mecânico do filme mas o movimento intelectual do observador. Esta passagem de Frey no seu estudo de 1929, destaca uma forte metáfora da relação do observador com o múltiplo de “frames” implicado nas múltiplas cenas de uma única cena de uma pintura gótica: como um filme diante do espectador, comparando assim o observador pré-renascentista com o espectador. A pintura renascentista estava parada num determinado momento fixo do tempo, como uma fotografia, com o observador fixo e a sua imagem estática. Apesar de comparada claramente à fotografia, ao cinema e à posição do observador/espectador, a questão da narrativa e/ou da linearidade, com que é escolhido esse determinado momento para descrever várias cenas num só frame, ou o uso da perspectiva para condicionar o olhar do espectador para um.

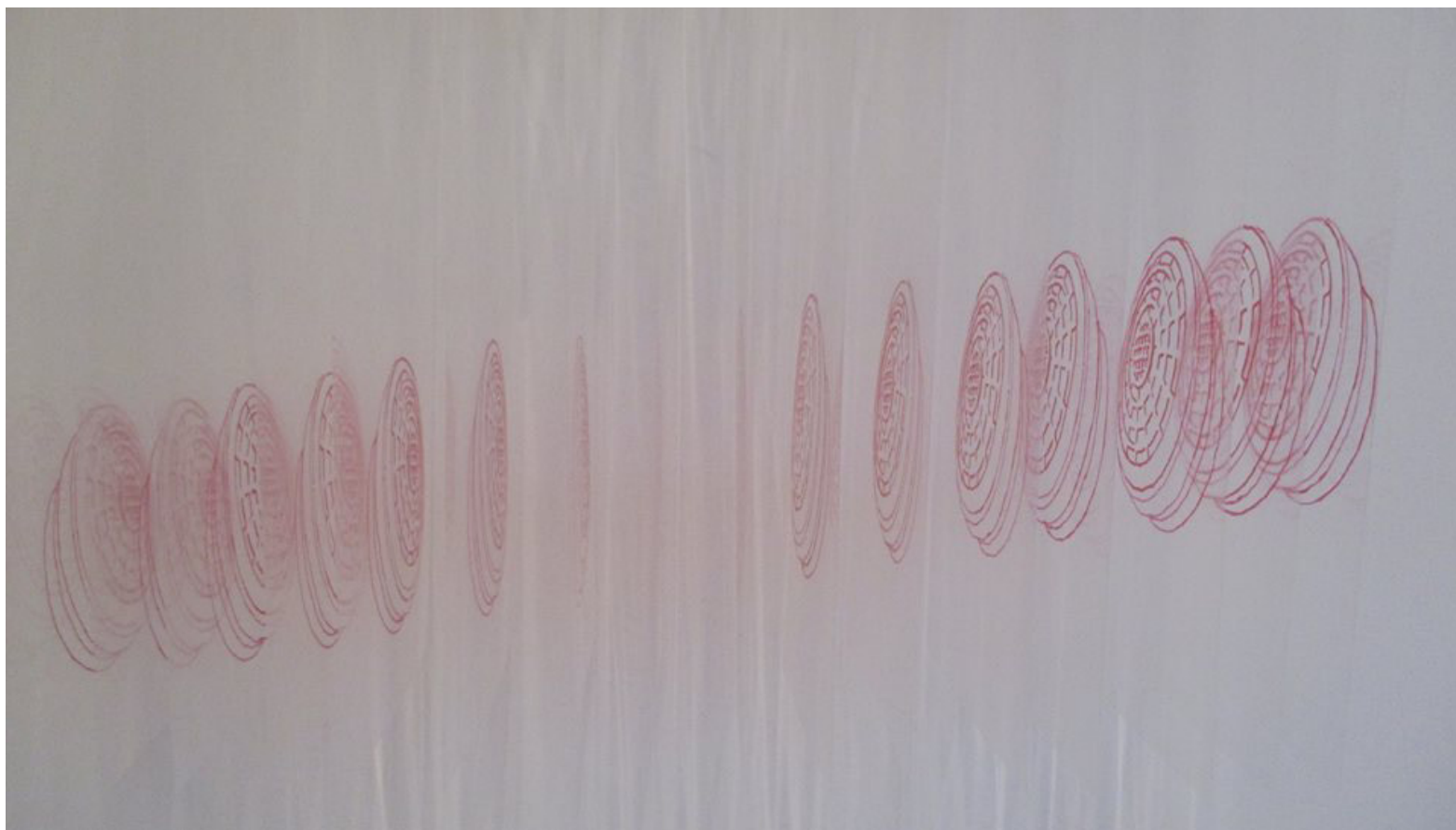
ponto fixo da imagem– comparação que pode ser estabelecida entre o observador da pintura renascentista e o espectador do cinema– abre caminho para muitas das concepções do que é tido como imagem ou verdade actualmente. frame, ou o uso da perspectiva para condicionar o olhar do espectador para um ponto fixo da imagem– comparação que pode ser estabelecida entre o observador da pintura renascentista e o espectador do cinema– abre caminho para muitas das concepções do que é tido como imagem ou verdade actualmente. Pelzner-Montada,³ a propósito da relação com o espectador e, a atracção pela gravura diz; *“Here one may be able to locate some of the attraction- in the original sense of the world- of (not only) traditional printmaking techniques (and the particularities with which individual artists employ them) as they force the viewer to “interact up close” and with the exception of the miniature print give up visual control”*.⁴ O espectador é ignorante relativamente ao processo de produção, da realidade dessa aparência. O seu olhar, é o oposto de agir. O espectador é imóvel, passivo, separado da capacidade de conhecer e agir. Uma outra perspectiva em relação ao espectador é a de que este se deverá libertar da sua posição passiva e fazer parte do movimento do espectáculo que se lhe apresenta, que aprenda com o mesmo. Esta vontade de alterar a posição conhecida do espectador leva a que este, uma vez confrontado com um espectáculo estranho e pouco usual, se foque numa posição em que terá de assumir um papel de questionamento e procura em relação ao que está a ver, abandonando a estática de outrora. Encontramos assim duas grandes posturas possíveis, a de distância do espectáculo e a de aproximação ao espectáculo. A alienação, num contexto digital, permite potenciar o imaginário e a fantasia do alienado. Induz uma falsa sensação de segurança, retirando-lhe a espera e a expectativa. O tempo de reflexão não é possível na época do instantâneo. É necessário tempo para que possa haver uma distância entre o que foi contemplado e o contemplador, para pensar sobre o que o rodeia e agir como alguém que se põe em causa a si e ao mundo onde existe, recusando tomar por certo a nova realidade que lhe é apresentada. É essa realidade que muitas vezes leva a imersão do espectador no directo, dificultando o processo de reflexão.

1 In Friedberg, Anne, *The Virtual Window From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, pag. 36, 2009

2 Dagobert, Frey, *Gotik and Renaissance* (apud Friedberg, 2009, p.36)

3 *In Praise of Translation*, Ensaio sobre a reciclagem de imagens através de diferentes tecnologias. Noção de tradução

4 *The attraction of the print*, art jornal, p 9



Bessa Oliveira, “10 chifres, 7 cabeças”, instalação, 2016 Esta peça, que faz parte da instalação, 10, chifres, 7 cabeças, implica directamente o espectador. O lugar onde este se encontrar, é que vai definir a leitura que vai fazer do objecto.

6.1. Quem é o espectador?

O conceito de espectador aparece na mesma altura em que começam a ser exibidos os primeiros filmes. Hugo Munsterberg, no seu livro de 1916, *Film: A Psychological Study of the Photoplay*, faz referência a uma espécie de tensão entre a bidimensionalidade da superfície do ecrã e a sugestão de profundidade sugerida pela ilusão da tridimensionalidade. Foca-se principalmente nas diferenças entre o espaço envolvente da sala de cinema, que parecem pouco apelativas ao espectador em comparação às imagens em movimento, planas. *“Of course, when we are sitting in the picture palace we know that we see a flat screen and that the object which we see has only two dimensions, right-left, and up-down, but not the third dimension of depth, of distance toward us or away from us.”*¹. A sua teoria acerca da percepção deste efeito passa pela explicação do efeito da estereoscopia e binocularidade da visão, cluindo que as causas psicológicas para a assimilação da profundidade deve-se a diferenças de tamanho aparentes, das relações de perspectiva e, às sombras e acções que aconteciam no espaço, *“(...) Estamos conscientes da profundidade mas nunca achamos que a mesma é real.”* (Friedberg, 155, 2006)

A sensação de movimento e profundidade é assumida como um mecanismo mental que reafirma o entendimento daquilo que não está realmente presente, o movimento parece real, sendo de facto um efeito da mente. Apesar de nunca chegar a referir a palavra “virtual” para descrever a sugestão de profundidade e movimento, menciona o paradoxo da virtualidade, *“(...) They are present and yet they are not in the things.”* (Friedberg, 154, 2006)

Segundo Arnheim, os filmes não são *“neither absolutely two-dimensional nor absolutely three-dimensional, but something between.”* (Friedberg, 154, 2006)

A teórica contemporânea Gertrud Koch interpreta esta definição de Arnheim como uma descrição da perspectiva do espectador. Esta concepção acontece de forma precisa, respeitando as exigências de um posto de vista fixo, estando o espectador, ao contrário da câmara, condicionado pelo seu ângulo de visão bidimensional. A mudança desse mesmo ângulo não é totalmente impossível, no entanto implicaria um desconforto da sua posição e compreensão da imagem, no caso de ficar demasiado perto do ecrã ou, colocar-se num canto onde esse mesmo ângulo enfatiza a amplitude da imagem.

A mobilidade e imobilidade do espectador é melhor percebida quando abordamos o mito por trás da origem da palavra. Colocou-se a questão sobre o comportamento do espectador caso fosse confrontado com uma imagem de um comboio a vir na sua direcção, se sairia da sala a correr em pânico da sala. Este mito esteve no centro de todos os contextos históricos e teóricos em torno dos primeiros conceitos de espectador



Lumière, Chegada de um comboio a Gare de la Ciotat, 1895

No momento em que o comboio dos Lumière se aproximou da estação de La Ciotat, ou quando o Black Diamond Express de Edison contornou a curva, os espectadores confundiram a imagem de um comboio a alta velocidade com a realidade, parecendo que estava mesmo a entrar na sala. Essa reacção foi apontada por vários historiadores e teóricos para salientar a confusão do espectador entre a realidade e o realismo da sua representação. Gunning defendia que os primeiros cineastas tinham consciência de que a tensão entre o êxtase e o movimento eram um componente dramático deste novo meio começando, por exemplo, com uma imagem parada do comboio com o objectivo de aumentar o drama da sua oscilação em movimento.

¹Friedberg, p 153, 2006 cit David Rodowick, 1997



Bessa Oliveira, "10 chifres, 7 cabeças", instalação, 2016

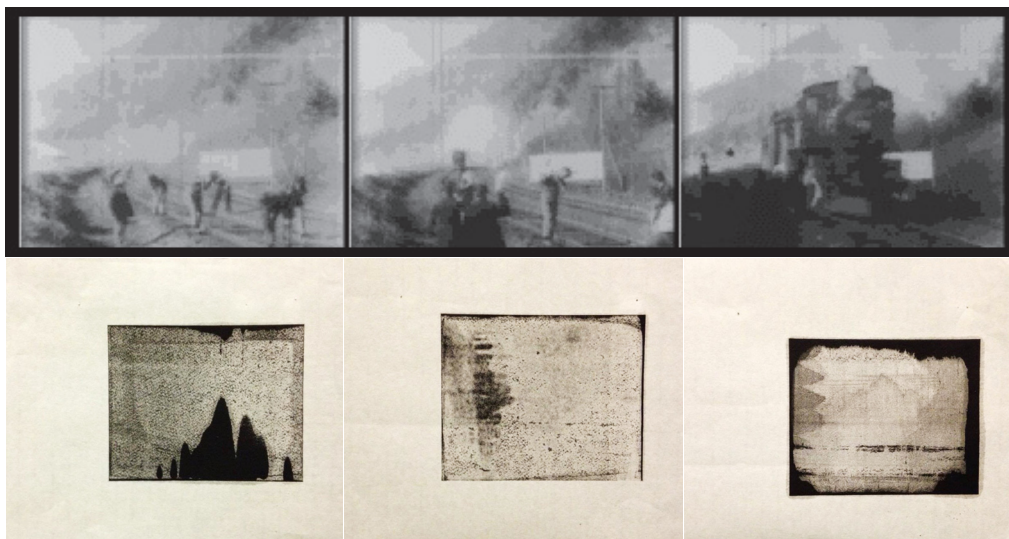
Para o autor, a prática de acentuar a alteração entre a imagem fotográfica e a imagem em movimento vai contra o mito de que os espectadores acreditavam, de tal forma, na realidade do comboio que saíam da sala a correr. Afasta-se assim do mito de uma audiência em pânico e aproxima-se de um espectador perplexo perante uma ilusão planeada: "*The, movement, from, still, to, moving, images, accented, the, unbelievable, and, extraordinary, nature, of, the, apparatus, itself*", (Friedberg, p, 156, 2006), desfazendo qualquer crença na realidade da imagem.

Arnheim descreve a "delimitação" da imagem como um dos elementos de separação do filme e da realidade. "*The pictured space is visible to a certain extent, but then comes the edge which cuts off what lies beyond.*"². Este espaço "off-frame", ou "offscreen" é descrito por outros teóricos como uma afirmação do realismo do filme ou, como uma evidência da sua ficção. Para André Bazin, a tela é uma "mask which allows only a part of the action to be seen."³. A sugestão de um espaço contínuo e real abaixo da tela permite a Bazin distinguir o teatro da tela: "*There are no wings to the screen.*"⁴. O relato de Erwin Panofsky do "filme" assemelha-se a descrição de Gunning quando este se refere ao cinema como uma "*estética de espanto*", "*um cinema de atrações*". Panofsky fala sobre a relação entre a imagem em movimento e o espectador estático que se maravilha com o facto das coisas parecerem-se mover, não se importando com que coisas são. O espectador, neste contexto de imagem em movimento, ocupa um lugar fixo, mas este ocupa-o apenas fisicamente, não como parte integrante de uma experiência. Contudo o seu movimento é constante, o seu olhar acompanha a lente da câmara que está em constante mudança de direcção e distância. A sua mobilidade é a do espectador. Contudo o seu movimento é constante, o seu olhar acompanha a lente da câmara que está em constante mudança de direcção e distância. A sua mobilidade é a do espectador.

² Friedberg, p 156, 2006 cit Elizabeth Grosz, p 79, 2001

³ Friedberg, p 156, 2006

⁴ Friedberg, p 156, 2006 cit Henry Bergson, 1998



Cima: “Black Diamond Express/Thomas A. Edison Inc; Producer James White

Baixo: Bessa Oliveira, “TV Screen” Mono impressão sob papel Japonês, 2017

A relação do espectador/observador e a disseminação das imagens na evolução dos seus dispositivos é essencial para a construção em torno da disposição e leitura dos objectos nesta investigação. Na imagem acima temos uma sequência de frames do filme *Black Diamond Express* de Thomas Edison, um dos filmes que motivaram a especulação em torno do comportamento do novo conceito de espectador. Em torno destas existia o mito de que o espectador poderia sair a correr de uma sala de cinema, quando confrontado com um comboio a vir na sua direcção, por não conseguir distinguir a bidimensionalidade da tela da tridimensionalidade sugerida pela imagem. Esta questão entre a ilusão de um espaço sobre outro é relevante em paralelo com a sequência de frames de mono impressões realizadas neste contexto.

Para além dos corpos que se movimentam no espaço, também o próprio espaço da tela se transforma, recua e aproxima, e isto é algo que não é possível de se verificar no palco. Pretendia-se assim mistificar e desmistificar a experiência da imagem em movimento apresentada ao espectador. A moldura da tela apresentava-se assim como um limite entre a superfície da parede e o que está contido pela moldura. A disposição da sala de cinema foi projectada de forma a fazer com que este se perdesse, não em distracção, mas em imersão.

A dissimilitude entre o ponto de vista da câmara e o enquadramento do espectador em relação ao ecrã foi tópico de debate para os operadores de câmara no final da década de 1920. No artigo da Society of Motion Picture Engineers, “*Perspective Considerations in Taking and Projecting Motion Pictures*”, 1928, os autores destacam a importância da posição do mesmo: “*If he occupies a seat for which the perspective is correct, he will imagine himself viewing the scene from the position occupied by the camera when the exposure was made...in other words, the screen might be likened to a plate-glass window through which the observer looks with one eye at the actual scene. From any other point in the theater, the perspective is distorted and the observer makes an erroneous estimate of his apparent distance from objects in the picture area.*”(Friedberg, p 170, 2006)

Quando a televisão apareceu foi considerada por muitos como um Ecrã de cinema inferior, no entanto, ela funcionava como uma janela virtual. Tanto a televisão como o computador são superfícies de luz, não dependendo mais das características de projecção da câmara. Com o passar do tempo, e com a nova noção de “sistema de entretenimento doméstico”, a tv passa a permitir convertê-la em pc, rebobinar e controlar a tv durante a emissão ao vivo, gravar vários programas ao mesmo tempo, arquivar e organizar por data, etc. A mudança da tv de receptor para passar a ser um veículo interactivo, que se move na intermedialidade dos seus pares, põe em perspectiva a posição do cinema. O termo “espectador” necessita de uma alteração na sua definição histórica, como os Ecrãs mudaram, ele também muda a sua relação com os mesmos.



A subjugação ao suporte/matriz/imagem.
Foto, Bessa Oliveira, Curso de litografia, PATA 2016, Wodz

6.2. Espectador versus Observador

Quais são as alterações que acontecem quando existe uma nova denominação para o indivíduo que observa, o observador:

“A maioria dos dicionários não estabelece grande distinção entre as palavras observador e espectador, e o uso comum costuma torná-las essencialmente sinônimas. Escolhi o termo observador sobretudo pela sua ressonância etimológica. Ao contrário de spectare, a raiz latina de espectador, a raiz de observar não significa a letra olhar para. Espectador traz consigo conotações específicas, em particular no contexto da cultura oitocentista (...) nomeadamente, de quem é um espectador passivo num espectáculo, bem como numa galeria de arte ou num teatro,” (...) “Observare significa conforme a acção, cumprir, como em observar regras, códigos, regulamentos e práticas. Um observador, ainda que seja obviamente alguém que vê, é acima de tudo alguém que está inserido num sistema de convenções e limitações.” (Crary, p. 27, 2017)

Um novo observador surge durante a primeira metade do séc. XIX. Esta alteração ocorre devido a alguns acontecimentos, principalmente nas décadas de 1820 e 1830, que reestruturaram a sua visão. É e era, na sua essência, uma Além destas, interessa também referir a altura e o motivo em que há uma ruptura com os modelos de visão do observador renascentista; *“(...) inseparável de uma gigantesca reorganização do conhecimento e das práticas sociais que modificaram, de inúmeras maneiras, as capacidades desejantes, cognitivas e produtivas do sujeito humano.” (Crary, p. 24, 2017).* O impressionismo ou pós-impressionismo apresenta uma nova maneira de olhar, colidindo com o que, desde há muitos séculos nos era familiar, *“definido de forma vaga como renascentista, perspectival ou normativo.” (Crary, p.23, 2017)*

O corte efectivo com a necessidade da representação mimética dá-se na mesma altura em surge a fotografia. O aparecimento deste meio gerou, por um lado, uma libertação artística -nos significados e na visão -e por outro, aparecem meios, como a fotografia e o cinema, que nos transportam para o realismo. Continua a existir a mimética dentro da pintura, do desenho e da escultura, no entanto essa já não é exclusiva dessas técnicas, não acontecendo por necessidade.

Já em meados do séc. XX surge um meio de difusão e formalização, o computador. Este veio trazer uma nova configuração ao comportamento visual do observador, afastando-se de forma significativa de todos os meios anteriores - fotografia, filme, televisão. *“Estes três eram regra geral, pelo menos até meados da década de 1970, formas de meios analógicos que ainda correspondiam aos comprimentos de onda ópticos do espectro e a um ponto de vista, estático ou móvel, situado no espaço real”*. (Crary, p21, 2017)



Dora Maurer, Dripping acid on the plate, 1970

7. A Encenação

Encenar: pôr em cena; organizar a encenação de uma obra teatral; dispor as coisas com o fim de iludir. Estes são termos que associamos ao espectáculo, ao cinema e ao teatro. Mas quando estes termos entram no pensamento de um artista plástico será que as definições permanecem as mesmas? Será a encenação um termo possível dentro do modo de fazer e pensar uma obra?

Estabelecemos assim um paralelo entre este termo e o que nos parece mais semelhante, o site – specific, que surge nos anos 60 e é explorado e aplicado até aos dias de hoje, *“os artistas a cujo trabalho o termo foi inicialmente aplicado, tinham-se afastado do uso quase religioso do espaço tradicional das Galerias de Arte, para passarem a criar e mostrar o seu trabalho nos grandes espaços exteriores das cidades e paisagens naturais”*. (Vaz- Pinheiro, 2005, p 67) Comparando este sistema de exposição e execução da obra numa dependência de espaço, com aquele que acontece dentro da elaboração de um cenário, ou seja, a construção de um espaço dentro de um outro espaço, acrescentando um terceiro elemento, o observador/espectador, ficando completo o primeiro esquema referido pela autora;

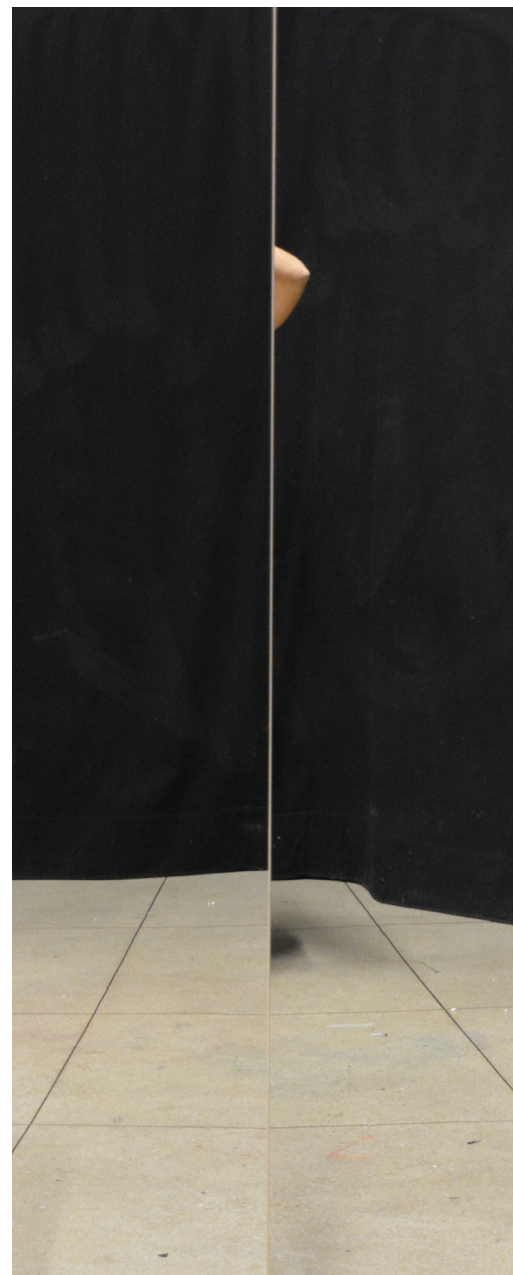
“Os críticos de arte, como Michael Fried, que nessa década falaram em defesa da obra Minimalista, fizeram uso da tríade formada pela obra, pelo sítio (site) e pelo observador, para justificar aquela intrínseca dependência(...) a obra era mais do que uma identidade flutuante no mundo, era mais do que um olhar contingente para dentro da consciência de um artista. As obras de arte passaram a contribuir para uma mais lata forma de consciência ao trazerem consigo o observador e ao enraizarem-se no sítio em que, de forma assertiva, se tornavam presentes”. (Vaz- Pinheiro, 2005, p 67)

O “site” era um lugar que os artistas usavam como superfície. O site e o observador são feitos à imagem da obra, isto é, abstractos, tornando-se actualmente múltiplos, agora são as obras feitas a imagem do observador e do sítio enquanto lugar. a este conjunto de incorporações, Gabriela Vaz-Pinheiro acrescenta um outro, o contexto: *“(...)a obra incorpora o pedestal, ambos seguidamente incorporam o campo, sendo o conjunto resultante hoje incorporado por novos e variados sentidos a que podemos, por agora, chamar contexto.”* (2005, p.71)

Mitwon Kwon usou o termo *site-oriented* para revelar o que para ela era claramente uma crise nas práticas do *site-specific*, denotando também uma crise surgida na inseparabilidade entre as obras e os seus “sítios”. As obras de arte e as suas funções tem sido reinventadas sucessivamente, estas alterações determinam por consequência, as suas finalidades e resultados.¹

A determinação de um pensamento em torno da concepção das obras para um determinado espaço/lugar dentro da definição do *site-specific/oriented* aproxima-se bastante à projecção de uma sala de cinema ou teatro, sendo nesta investigação ponderada enquanto princípio de pensamento na criação de um determinado objecto, com o intuito de permitir que , não só o observador/espectador entre em contacto com a obra, mas que também as transporte para outro estádio ou outro espaço. À semelhança do que é afirmado dentro do contexto de espectador/observador, e da arquitectura em torno da criação de um determinado ambiente dentro de uma sala de cinema e, posteriormente ao questionamento dessa mesma posição aquando do aparecimento da televisão e, por consequência, da TV e do PC, este projecto procura reflectir sobre a aplicabilidade destes num contexto de produção plástica.

Talvez o exemplo mais relevante desta reflexão seja o espelho, por se assemelhar a relação de similitude que estabelecemos quando assistimos a um filme ou a uma peça de teatro, ou até mesmo, mais recentemente, a necessidade de criar uma “personagem” dentro de um novo ecrã- o pc, telemóvel ou tablet, todos estes molduras que se assemelham a primordial, a tela de cinema- transportando-nos para uma ficção que até então existia fora do corpo. O reflexo é necessário para o início do confronto com a nossa imagem e aquilo que a mesma nos devolve. Assim é forçada uma condição ao observador, naquilo que seria o grau zero - o espelho tal como o conhecemos e nos reconhecemos - à semelhança do que acontece num regime totalitário que, à partida, nos é familiar, comum a qualquer um de nós, quando confrontados com alguma questão relacionada com uma condição/condicionante à nossa existência, imposta ao abrigo de um tipo de totalitarismo, identificarmos de imediato algumas convenções sociais que nos levam a um nível percebido sobre o qual as nossas expectativas são satisfeitas, sem qualquer desvio sobre aquilo que pré-concebemos enquanto regime.



“Spectator”, Bessa Oliveira, 2017

Pretende-se colocar em causa o lugar do espectador em confronto com ele mesmo. Anula-se perante a imagem? Era expectável que o seu reflexo aparecesse. Subjuga-se assim, de uma forma encenada, a presença e posição do espectador, levando-o a reflectir, a ter tempo para.

¹Miwon Kwon, *On Place after another*, The MIT Press, 2002 in Vaz-Pinheiro, 2005, p 72

Ou seja, colocar em questão neste caso específico, aquilo que poderá efectivamente ser outro tipo de totalitarismo, de poder, associando essas mesmas questões a algo que nos é tão familiar quanto um espelho.

O espelho é deslocado para um contexto invulgar, colocado numa posição vulgar à altura do observador agindo sobre uma experiência retórica ao nível percebido e concebido, em que a parte isotópica, o espelho, e o elemento desviante provocado por mim ao condicionar, manipular o reflexo do observador, causando um impacto sobre aquilo que este concebe e a sua expectativa perante a sua posição em relação ao espelho. Esta condição imposta ao seu reflexo, num jogo entre o totalitarismo e o reflexo de uma imagem presente em muitos outros contextos que nos espelham agindo sobre nós numa posição de poder, poder esse que se manifesta de uma forma aparentemente libertadora.

Um exemplo manifesto de desvio entre a expectativa e aquilo que o objecto realmente concebe é a história de Narciso, um rapaz de extrema beleza cuja a mãe teria sido avisada pelos deuses para evitar que Narciso fosse confrontado com o seu reflexo, a sua beleza era tão imensa que o resultado desse encontro seria imprevisível. Mas, um certo dia quando parou num lago de águas cristalinas para se refrescar e viu a sua imagem apaixonou-se perdidamente, desconhecendo que a imagem era a sua, acabando por morrer na impossibilidade de “tocar” no objecto amado.

A pintura Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio, representa Narciso a contemplar-se no lago, envolto em escuridão, hipnotizado pela sua imagem de testa franzida e lábios entreabertos com a luz a emanar do seu corpo. Já em Vik Muniz, um artista plástico, pintor e fotógrafo, nascido em São Paulo a 1961, Narciso é lixo, lixo imenso, diário e volumoso que as sociedades recusam reconhecer, confrontar ou identificar como algo extremamente pertinente nas suas vidas por trazer à tona características que a mesma prefere esconder. Esta reprodução tem como base a obra de Caravaggio e faz parte da série “Pictures of Junk”.

Aqui o grau zero será Narciso de Caravaggio, sendo o elemento desviante o retrato de lixo de Vik Muniz ao ser concebido com objectos residuais desde electrodomésticos, garrafas de plástico, pneus, latas, etc, e posteriormente é fotografado, sendo este o único registo que fica da obra. Modifica assim as formas iniciais da obra em que se baseia por adição e/ou subtracção dos seus materiais. A alteração retórica dos meios ou suportes afecta toda a dimensão plástica da obra, no entanto deixa em aberto a possibilidade de esta se tornar um desvio performativo quando os actos realizados estão comprometidos com outros campos de actuação. Narciso não é escolhido ao acaso, a sua fixação pela sua própria beleza foram perfeitas para traçar um retrato da sociedade ocidental actual, deixando a descoberto a essência da mesma na sua busca incansável pelo belo e pela eterna juventude, não percebendo como Narciso, que essa busca rapidamente se revelaria exaustiva, penosa e impossível. Citando o artista, *“o espelho pode mostrar como és, mas nunca o que és”*.

Esquerda: “Narciso”, 1594/96, óleo sob tela, 110cmx92cm, Michelangelo Merisi da Caravaggio
Direita: “Narciso, d’ après Caravaggio”, Vik Muniz



O espelho e o mito de se “mirar”, um acto narcísiano tornam-se uma isotopia no reconhecimento do espelho e na manutenção da posição vertical, abandonando a posição submissa de Narciso. A “7 cabeças” não pressupõe uma relação performativa que implique, de alguma forma, a presença do artista, mas sim alterar a posição do outro, inverter a expectativa criada em torno do nível percebido pelo observador quando confrontado pela estranheza do objecto familiar– o espelho –provocando no objecto um desvio, transmutatio. Longe do que acontece no mito de alguém que se apaixona por si mesmo, que se reconhece no seu reflexo mito esse que está na origem da relação contemporânea com o corpo, desorganizando esse reconhecimento neste desvio.

O acto de se mirar é transformado na busca do reflexo conhecido, na imagem de si próprio, numa familiaridade para além da estranheza, com desvios subtils em relação a expectativas culturais que as representações históricas do tema nos fazem esperar. Mantendo os mesmos suportes e materiais de um espelho convencional reflectindo partes reconhecíveis pelo outro como suas, dando-se o desvio no “apagamento” e deturpação da imagem isotópica total. Neste contexto, a condição narcisista é mais evidente transformando o acto de mirar num acto de busca constante pelo reflexo convencional recorrendo, voluntariamente a um acto performativo desviante em relação ao que é a norma em torno do espelho, submetendo-se a um “desconforto” para conseguir estar na presença de si mesmo. A peça evidencia o seu poder de acção sobre o outro, levantando questões relacionais com algo exterior a si próprio na aparência não passando de uma manifestação de poder do outro que somos nós próprios, a influência de uma cabeça ou cara como elemento essencial ao desvio. Mais recentemente é elaborada uma nova peça, “Spectator”, espelho que não reflecte, anulando aqui o observador e reforçando uma reflexão à volta do que determina o físico e o metafísico, peça esta que, mais do que a sua dependência de determinadas condições de encenação, a peça não existe sem o observador. A elaboração da obra passa, não pela necessidade de encenar em torno de, mas delimitar a encenação a presença de um corpo que, num primeiro contacto se familiariza e no segundo contacto, à semelhança do “efeito - comboio”, duvida da realidade da imagem, permanecendo móvel e imóvel, procurando uma realidade por familiaridade.



“10 Chifres, 7 cabeças”, Bessa Oliveira, 2016

Em 10 chifres, 7 cabeças, e completamente fundamental para a leitura a presença de um corpo. O espelho representa as 7 cabeças, sendo cortado em 6 para não reflectir a mesma, ou reflecti-la como uma setima face de corte. Esta primeira peça foi elaborada a proporção de uma foto de perfil do facebook, onde o facto de a tornar igual a todas as as outras faces do espelho procura causar ao observador algum desconforto pelo seu comportamento desviante, ao não reflectir de forma familiar aquilo que seria expectavel encontrar num espelho. Intencionalmente também seria um veiculo de reflexao em torno do que é a nossa imagem dentro de um contexto virtual, onde a mesma se repete perdendo muitas vezes identidade. Do lado direito apresenta-se a peça 10 chifres, uma instalação de desenho de bobines, referencia novamente a mascara de gas, simbolo de poder e anonimato, conotada ao mesmo tempo como um filtro. Esta sugeria a ilusão ao observador de profundidade, assemelhando-se, pela sua localização e pela localização do observador a um chifre. O Nome vem de uma besta biblica que representava um poder totalitario, de subjugação e imposição.

7.1. Reflexões sobre objecto/espectador/observador

“A alienação do espectador em favor do objecto contemplado (o que resulta da sua própria actividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espectáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espectáculo está em toda parte” (DEBORD, 1997: 24).

A triangulação esquemática de Imagem- Encenação -Observador serve como guia para a elaboração prática e teórica desta investigação. Foram referidas anteriormente, várias possibilidades da posição do espectador/observador perante a mobilidade de uma imagem, até as possíveis relações de espaço/obra/observador num contexto de site-specific. Poderíamos até falar da posição do corpo perante uma peça de teatro ou performance, onde existe uma posição activa ou passiva do espectador. Seria talvez essa duplicidade entre a posição do espectador que motiva as variadas reflexões aqui propostas. A passividade do espectador/observador pode ou não ser sinónimo de inactividade, o sujeito imóvel não se traduz em imobilidade. Quando confrontado com um espaço, obra ou espectáculo, o mesmo faz associações entre o que vê e a similitude com coisas que já viu, imaginou ou sentiu, “(...)que o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta, Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares.” (Rancière, p 22, 2010).

Como pode ser então pensada a passividade do espectador perante o Ecrã em comparação com aquilo que pode ser especulado em torno de uma encenação em palco? Importa referir que, ao contrário da performance e do teatro, onde o espectador é confrontado com corpos em movimento, sujeitando a uma actividade ou inactividade- podendo essa ser provocada com a alteração da posição do palco, é proposta essa mesma actividade ou inactividade perante um objecto artístico.

Ora se a performance ou o teatro provocam uma interacção directa por meio do corpo ou posição, será possível induzir o mesmo a partir de um objecto artístico? É esta a questão central quando propomos com alguns ensaios sobre o encadeamento entre o objecto e o observador.

Não queremos de todo afirmar que não existe interacção entre o observador de uma obra, no seu estado mais contemplativo. Contemplar é, também uma acção. Dos muitos artistas que poderíamos referir como exemplo, destacamos Marcel Duchamp, pela forma como pensava a relação entre obra e o observador/espectador.

Carlos Mendes Silva em “O Falso Ready-Made: A relevância do suporte na Pintura” refere-se a uma das obras mais relevantes do autor neste contexto, Etant Donnés: 1a La chute d’eau; 2o Le gaz d’éclairage, dizendo que “(...)surge o rosto do trabalho, uma porta antiga - que, embora seja um convite ao espectador (...) identificada enquanto trabalho ou véu que o antecede, o observador depara-se com a impossibilidade de avançar pela porta e a única coisa que lhe resta é procurar uma alternativa de levar o olhar onde o corpo não consegue chegar.”(p 21, 2012). Existe assim uma terceira dimensão neste trabalho, que o autor poderá nunca fazer chegar ao observador, o espaço por trás da porta, o espaço que depende da acção do observador, da busca do que está atrás da porta, ou da sujeição ao “encerramento” do espaço imposto pela presença simbólica de uma porta fechada.

O observador reconhece a porta porque já viu uma porta, e é ele, enquanto indivíduo social, que vai agir com a porta, com a impossibilidade de a passar, de tentar chegar ou questionar se é só aquilo que toca que existe.

Especulamos que a obra teria sido um objecto de estudo social, entre os determinados resultados possíveis de acção, sejam eles de passividade/contemplação ou de acção na imposição de uma presença dentro do trabalho. De qualquer das formas, é relevante este modo de fazer/pensar como mecanismo especulativo da relação entre objecto- observador/espectador.



Dir. Marcel Duchamp,
 Pormenor: *Etant Donnés: 1a La chute d'eau; 2o Le gaz d'éclairage*,
 Esq. Marcel Duchamp
Etant Donnés: 1a La chute d'eau; 2o Le gaz d'éclairage, Técnica mista,
 1946 – 66
 Philadelphia Museum of Art

8. Tradução/Transmutação

Trans é um prefixo que significa para além, ou através. Pode ser usado como um estado de mudança; transmitir, transferir, transportar, traduzir. A palavra “tradução”, do latim *latio*, que significa suportado e implica uma equivalência entre as formas. Transmutação implica uma mudança súbita e/ou radical da forma.

Em Walter Benjamin, na *Die Aufgabe des Übersetzers* (O trabalho dos tradutores), encontramos uma das mais reveladoras descrições da actividade de um tradutor. Nesta obra o autor revela que a inspiração de um tradutor vem da possibilidade da tradução integrar diferentes linguagens numa só verdade. No entanto o acto de traduzir pode ser possível e impossível ao mesmo tempo, “*If the ‘translatability’ of the text is possible because of the intimate relationship between all languages, its impossibility lies in the difficulty to disclose that relationship.*” (Paola, 2011). O conceito introduzido por Walter Benjamin, *Aufgabe*, significa a tarefa como falha ou rendição, duas características ligadas ao trabalho do tradutor, que revelam a dificuldade á volta de todo o acto de interpretação.¹

Para além daquilo que referenciamos enquanto resultado de tradução/transmutação, o termo interpretação ganha pertinência no seguimento de como escolhemos apresentar estes conceitos. E.H. Gombrich, refere-se a interpretação, de entre muitas outras coisas, como um problema de leitura, estabelecendo para nós, uma relação transversal entre aquele que lê- traduz -transforma e é lido -interpretado, muitas vezes desconhecendo a origem do objecto traduzido- original - incapacitando-o de comparar ou relacionar. A interpretação estabelece-se de forma ambígua, entre o tradutor e o receptor da sua tradução/transmutação; (...) “*the beholder’s share in the reading of images, his capacity, that is, to collaborate with the artist and to transform a piece of coloured canvas into a likeness of the visible world.*” (Gombrich, p 246, 2002) Refere ainda que “*The message from the visible world must be coded by the artist.*” (p 154, 202)

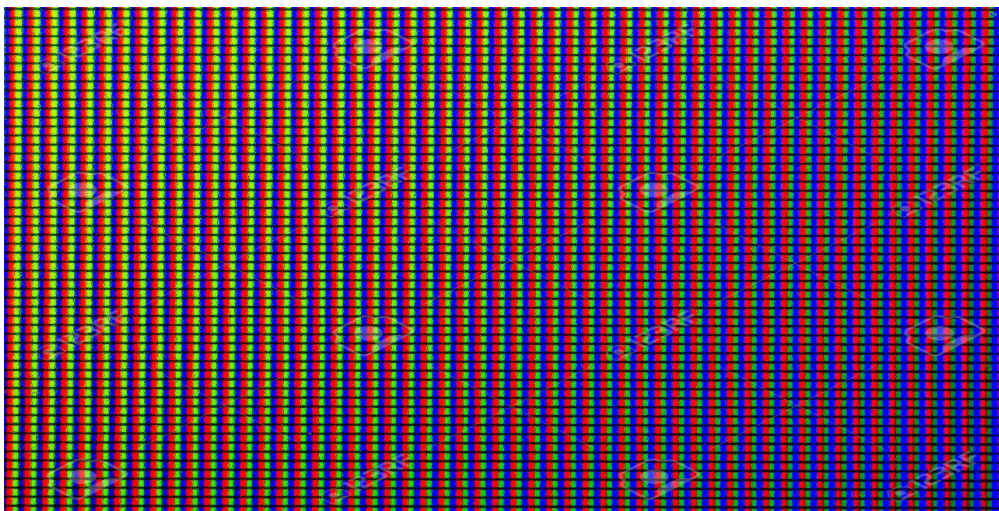
A atribuição de uma função ao artista, aqui referida pelo autor, é semelhante à que é atribuída ao tradutor, a de codificar a mensagem traduzida, deixando-a sujeita à interpretação desses mesmos códigos pelo leitor/observador. Será então realmente pertinente ter em consideração o receptor aquando de uma transformação de qualquer imagem ou texto?

Sendo a tradução uma mediação entre uma língua e outra, ou uma cultura e outra, também pode ser um meio de questionamento crítico da produção, concepção e interpretação da cultura visual. No artigo *Acts of translation*, Bal e Morra utilizam várias vezes o termo “*tradução intermédia*” que significa, tradução ao longo dos meios, “*traduzir através*” - trabalhar entre discursos e práticas de intertextualidade, intersemiótica e interdisciplinaridade. Esta tem a ver com o marginal, com as falhas, lacunas e contradições que advêm de trabalhar entre estes variados limites.¹

Quando considerada a avaliação de uma obra de arte, ter em conta o receptor nunca se mostrou vantajoso. Além de qualquer referência a um determinado grupo de pessoas ser enganosa, a ideia de um receptor ideal é prejudicial dentro das reflexões teóricas artísticas. Para Bal e Morra, a tradução define-se como “*a poetic, hermeneutic, political and experiential mode.*” Dá conta da actividade de um tradutor, mas também o resultado final, o texto traduzido, que por sua vez origina uma leitura por um público. “*In the present context this differentiation is important, as it places a certain emphasis on the production, that is the performative element that is the making of an artistic work as well as the final ‘product,’ the work of art and its relationship with the viewer/audience.*” (Pelzer - Montada, 2013, 224)

1 Congress “VISUALIZING EUROPE: The Geopolitical and Intercultural Boundaries of Visual Culture”. Universidad de Barcelona, April 11 – 12, 2011. <https://interartive.org/2013/08/translation-in-visual-art> , 16 - 08 - 2018

1 journal of visual culture [<http://vcu.sagepub.com>] Copyright © 2007 SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi and Singapore) Vol 6(1): 5–11 [1470-4129(200704)6:1]10.1177/14704129070761(P 5)



RGB Led TV

Em baixo temos uma gravura intitulada RGB, realizada neste projecto, em cima temos uma imagem digital do que é o RGB num Ecrã. Esta peça foi realizada com intuito de reproduzir a realidade do RGB, que não pertence ao mundo da gravura, na mesma, explorando os novos significados que esta mesma reprodução acrescenta ou retira a essa mesma realidade, provocando quase uma estranheza quando somos confrontados com a mesma.



Bessa Oliveira, pormenor "RGB", 42x59cm Verniz mole, 2017

A própria noção de tradução abrange inúmeras possibilidades, sendo, para cada um dos autores referidos, um acto de transformação, seja este em literatura, cinema, gravura, etc. Esta transformação tem um impacto no objecto traduzido, sendo ou não possível essa percepção. Dentro das artes visuais, o movimento de tradução/ transmutação, e até mesmo a cópia, deixam, nesta investigação, no ar diversas questões. Apesar da cópia ser uma forma de tradução/transmutação, esta investigação não se serve da gravura com o intuito de anular a interpretação. A utilização da reprodução aqui evita a proximidade e, resulta daí uma neutralidade que parece ser de uma impressão digital. Há uma replicação esvaziada, provocando no espectador a percepção de que se trata de uma imagem que se realciona, adoptando a sintaxe do original. Não há uma “anulação do autor”. Há uma procura activa, inerente à gravura- meio que permite a exploração de múltiplas camadas, variabilidade de tintas e respectivos níveis de definição. A gravura permite questionar tais noções- a cópia, a tradução e a transmutação –introduzindo ambiguidades, como por exemplo, o facto de vários autores, perante as possibilidades operatórias da gravura, as conseguem integrar como princípio criativo e a tornam ferramenta do pensamento intermedial. A apropriação- a citação e a cópia -conceitos tao naturais à gravura, traduzem- na como uma nova realidade.

No entanto, a noção de cópia necessita de uma reformulação segundo Marcus Boon, “(...)there seems to be an almost total lack of context for understanding what it means to copy, what a copy is, what the uses of copying are (...). Boon vai mais além e refere, “(...)one simple way to put it is that a copy is a repetition.”¹Na cópia ou na repetição algo mais acontece, aquilo que se repete será sempre diferente de acordo com a realidade presente em torno dessa mesma repetição, tornando-a única no tempo em que é concebida. Walter Benjamin, “poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodutibilidade ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.”

Para Pelzer Montada, a gravura é um meio de adaptação e tradução de trabalhos que, originalmente eram produzidos usando um outro médium. Foi o primeiro meio a conseguir fazê- lo eficazmente. No entanto implica sempre uma interpretação. A gravura posiciona-se como um intermedia- inter ou entre –nao anulando identidade. A afinidade à cópia, a sua capacidade tradutiva, não anula o elemento performativo implícito ao acto de produção de gravura, perceptível no objecto final. Esta sempre coabitou um espaço intermedial, nao significando isso que sirva apenas como dispositivo tecnológico.

Esta aproximação da gravura ao conceito de tradução, acrescenta a esta investigação vários processos de transferência na sua concepção, sendo a presença da matriz o mais relevante.

O objecto– traduzido ou transmutado -procura estabelecer a relação entre a imagem – manipulada/mediada - e o diálogo que a mesma origina quando exposta/encenada, sendo muitas vezes transportadas para fora do seu contexto funcional.

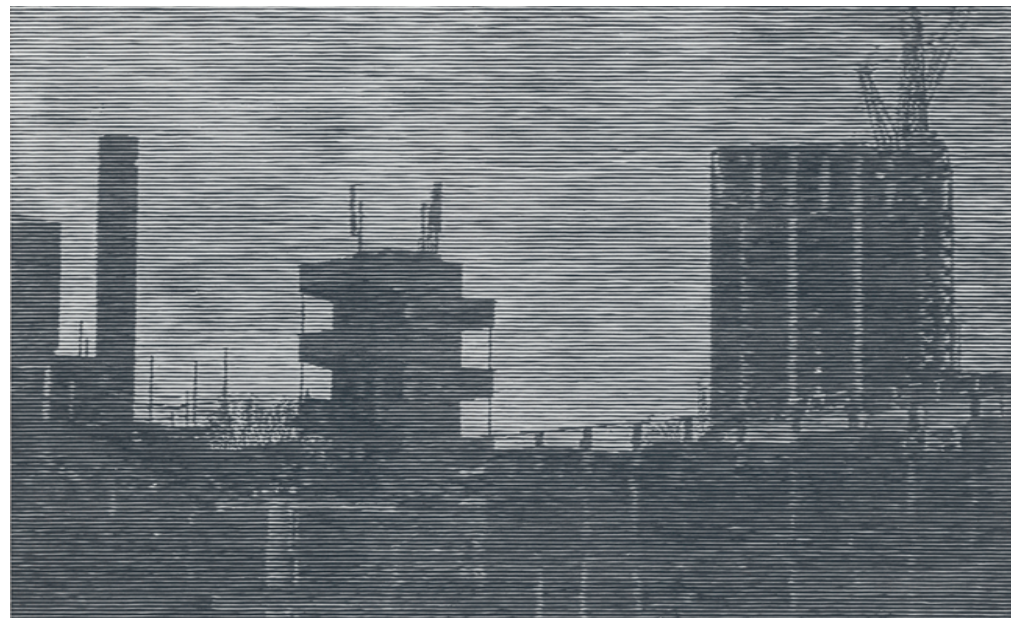
¹Marcus Boon, In Praise of Copying, 2010, in Peltzer-Montada, Ruth, 2013, 223

8.1. Relação entre a Prática Artística, Tradução e Reprodutibilidade

Para além de algumas influências teóricas que consideram questões relacionadas com a tradução, reprodutibilidade e cópia dentro do contexto da gravura, há alguns artistas que têm uma grande influência na realização deste projecto, sendo talvez a mais pertinente a artista alemã Christiane Baumgartner. O seu trabalho tem como base a xilogravura, onde são gravadas paisagens urbanas previamente filtradas através do vídeo. A artista estabelece-se assim num meio de tradução entre duas tecnologias historicamente distintas e de difusão e origem diversa, onde apenas uma delas se manifesta. Há uma transformação entre o que acontece em termos de ruído numa imagem de vídeo e, o que se traduz dessa mesma interferência característica do meio numa outra tecnologia.

Não perdendo a sugestão gráfica de um ruído característico de uma imagem de vídeo analógica, estas incisões na madeira não são realmente causadas por ele. Consegue traduzir a imagem densa tonal do vídeo numa textura variada de incisões, contudo a artista constrói a imagem de uma forma diferente do que acontece convencionalmente na xilogravura, onde normalmente a imagem é alcançada através da exposição da linha desenhada, cortando tudo o que não faça parte do objecto, optando por executar a imagem através de linhas horizontais e padronizadas, alternando somente a largura e textura das mesmas.

Sobre o trabalho desta artista, Ruth Pelzer-Montada diz; “ *It acts more as a reminder, an index of bodily discharge and manual labour rather than as the expression of an inner self. Hence it points to rather than divulges the personal. Besides, such performative markers of the artist’s toil place her into a broader socio-economic framework, as represented by the increasing intermeshing of the body with technology and the changes that ensue for both self and work (artistic and non-artistic).*” (Pelzer- Montada, Ruth, 2/2013, p.228)



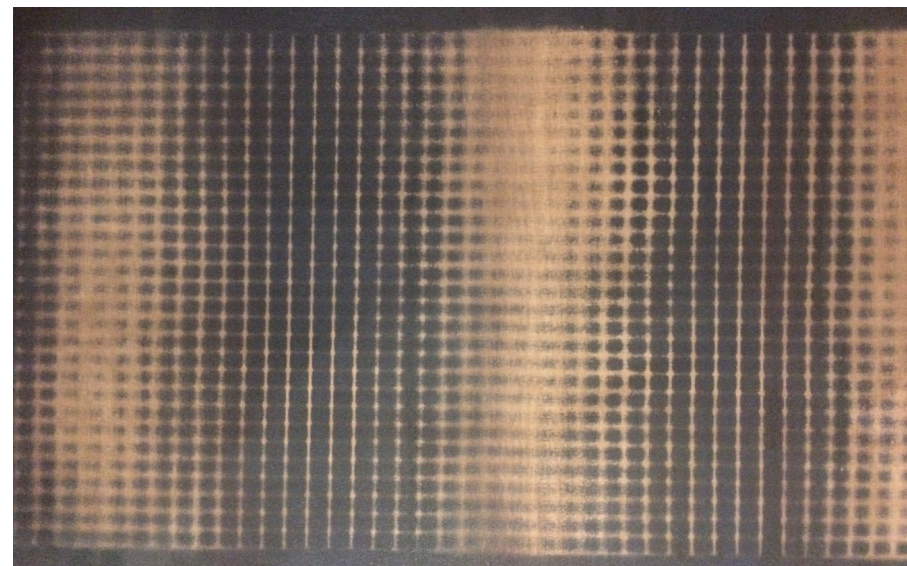
Christiane Baumgartner, *Vince Court*, 2013/Kat.191
Xilogravura em Papel Japonês (shiohara) Edição 16
Imagem 57,5x74cm
Papel 66,5x82cm

Regina Silveira e a sua obra *Mundus Admirabilis* de 2008 e *Rerum Naturae* de 2007, tem uma relevância particular no meu processo. Aqui não se verifica, como em Baumgartner, a tradução de uma tecnologia/imagem para outro, mas sim uma transferência literal de pequenas imagens impressas de livros dos séculos XVIII e XIX num formato bidimensional e tridimensional. Estas imagens são instaladas no espaço de galeria, num contexto de telescópio, transferidas para as paredes, chão e louça, em diferentes escalas.

É um trabalho entre a instalação e a combinação de diferentes media onde a reprodutibilidade da impressão é explorada em vários níveis, transferindo de forma directa motivos de fontes onde os mesmo já foram alvo de cópias múltiplas. Esta característica de espectacularidade na forma como escolhe instalar as suas peças, quase como um sem número de telas e anúncios muito presentes em rua e centros comerciais, tende a submergir o espectador, a invadi-lo, num imaginário presente num formato inocente e de fácil relação como a ilustração de um livro/história.



Regina Silveira, *Jardim do Poder*,
Centro Cultural do Banco do Brasil, 2007, Brasília, Brasil



Bessa Oliveira, “A Glitch in the Matrix”, Rede artesanal de Serigrafia
80x65cm, 2018

9. Construir a partir do dispositivo

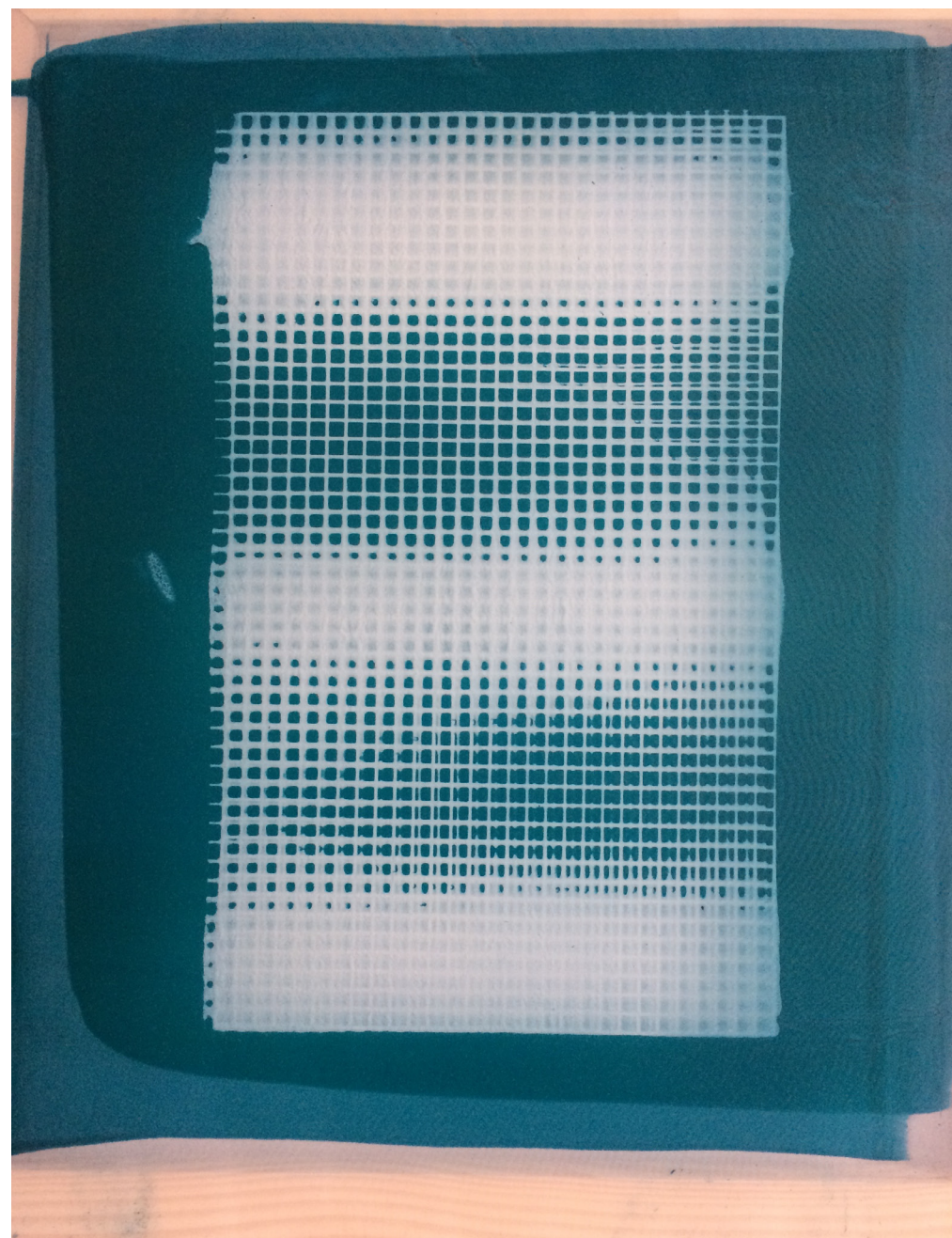
Tendo como foco de interesse o Ecrã, a serigrafia entra como um mecanismo processual de exploração de novas formas de pensar sobre o objecto. A partir deste dispositivo surge um pensamento discursivo de especulação em torno do potencial da matriz enquanto objecto final. Existe assim uma adulteração de protocolos, sendo que a prática convencional da construção de uma imagem através deste processo tecnológico é abandonada, passando a pensar/usar o dispositivo– rede –como produtor de desenho. Neste sentido, esta abordagem procura questionar o lugar da matriz enquanto fim. Consideramos aqui a rede como elemento matricial, elemento de construção, onde a concepção do objecto é iniciada sempre com o objectivo de deixar de lado a validação da mesma através da prova, não chegando a ser validada através da mesma. Esta dependência é assegurada por Catarina Araújo, “...a matriz não é um fim em - si - mesmo, e necessita da aprovação da prova na sua concreção ao visível e ao espaço público.” (Patrício, 2008 p 118)

A presente investigação instiga uma espécie de exercício prático e teórico entre a interdependência da matriz- prova, defendida por Catarina Araújo, e a possibilidade de quebrar essa mesma dependência, atribuindo a matriz uma viabilidade e vitalidade capaz de manter uma relação dialética entre espaço discursivo espaço físico, sem necessitar da prova para a validar.¹

Assim, elegendo uma das duas partes inscritas no discurso da gravura propomos uma reflexão em torno da matriz, ela própria enquanto prova de si mesma, não pretendendo de todo afirmar a matriz como único veículo da imagem, deixando por completo a pertinência da prova, mas propondo uma reflexão em torno deste objecto matricial.

Tendo como modelo conceptual o Ecrã, aqui relacionado de forma directa com o próprio suporte escolhido- a rede serigráfica (matriz)- a escolha do meio – processo -em detrimento do seu único fim possível, o primeiro estabelece-se como paralelo entre a sua função, a de veículo de imagem, da mesma forma que a matriz – rede – se afirma. Existe uma tentativa de atribuir corpo à matriz; “(...) *só a partir da prova pode a matriz ganhar corpo, isto é, será a partir da prova que uma gravura se torna visível.*” (Patrícia, 2008 p 114), transferindo e adulterando o protocolo inerente, tratando a prova como um positivo ausente ou semi-ausente, questionando o lugar da matriz, a sua visibilidade e o que a mesma é quando separada daquilo que a poderá tornar visível.

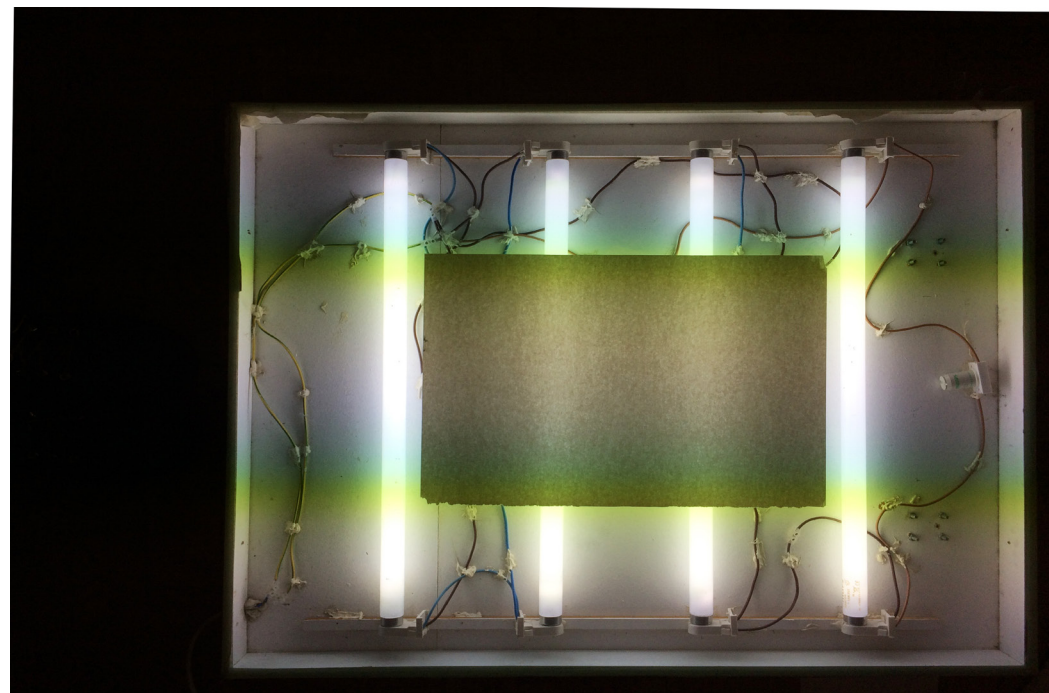
¹Patrício, Catarina, 2008, p 118 in Guadix, Juan, Ensaaios sobre Reprodutibilidade, 2008



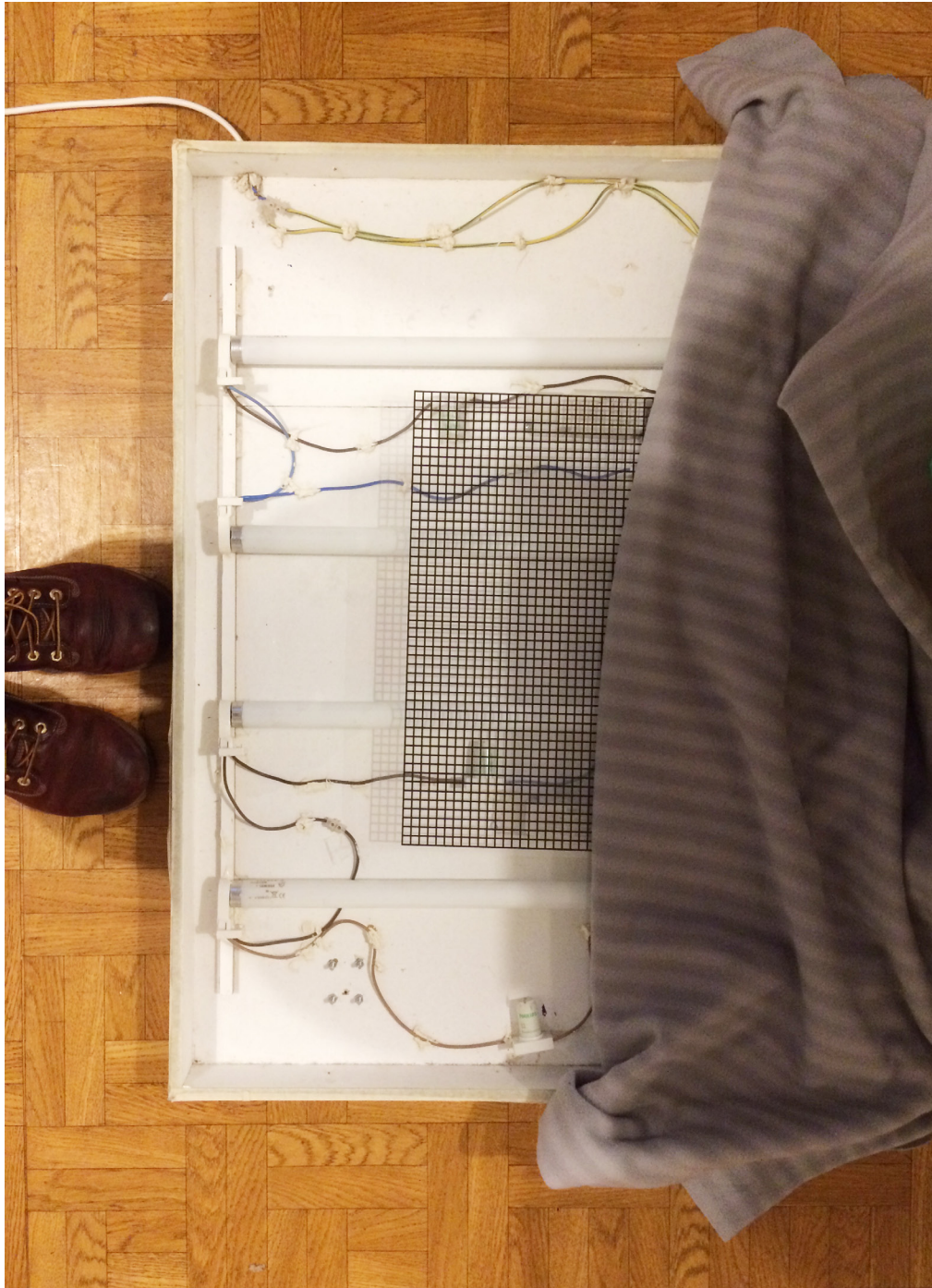
9.1. Luz

Partindo de um dos principais referentes desta investigação– o Ecrã –e, procurando mais uma vez uma ligação entre o que está dentro do mesmo numa relação de transmutação/tradução de uma realidade que não é, de todo, directa, surge o interesse pela luz. É importante a exploração de questões como a não reprodutibilidade– no seu sentido literal -o erro, a manipulação das mais variadas ferramentas de forma a conseguir gerar novas imagens que levantem novas inquietações, tanto pela escolha do meio, como pela dificuldade em identificar o mesmo. Nesse sentido, é trazido para primeiro plano o elemento chave da serigrafia, a luz– abrindo assim novamente um paralelo entre este meio e o meio (ecrã) traduzido/transmutado. No processo indirecto ou fotomecânico, a emulsão é colocada numa tela de serigrafia, que depois é posicionada numa mesa de exposição UV com um acetato em positivo entre a mesma e a tela. Esta mesa é construída de forma a colocar no máximo contacto possível, a tela e o desenho a positivo enquanto a expõe a luz UV de forma controlada. A luz UV atravessa a superfície transparente do positivo e atinge a tela, nela fixando o negativo. Estas áreas de emulsão tornam-se insolúveis porque foram endurecidas pela exposição ao UV.

É essa mediação controlada, entre a exposição e o que é mediado pelo positivo, que se pretende pôr em causa, um pouco como a luz que mostra a imagem nos “ecrãs”, filtrando o que já vem por si mediado. Assim existe uma procura de um ambiente “descontrolado”, em que a luz passa a fazer parte do resultado, agora já não como uma ferramenta mas como um “espectador” activo dentro da criação, não sendo subjugado ao positivo– que continua a servir de mediador entre a tela e a luz – mas como se de um sujeito activo se tratasse. É esta alteração do papel da luz como uma hipótese de transmutação no momento da gravação, que passa a ser um outro meio que não o habitual, dando origem à tradução novamente do RGB, quando combinadas as redes entre si.



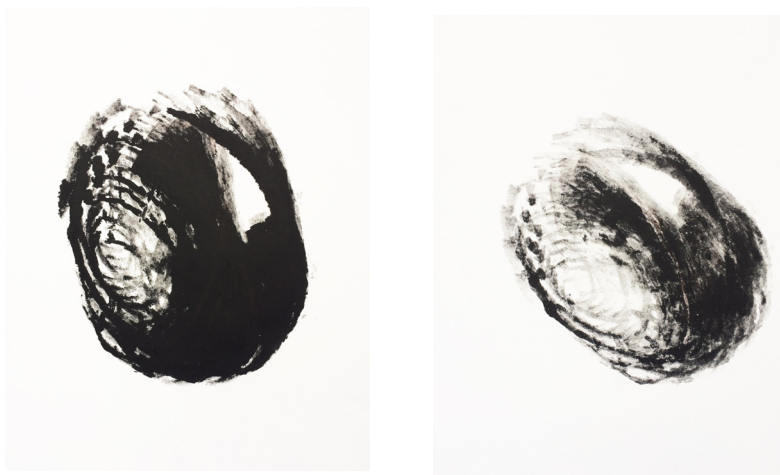
Caixa de Luz, Luzes tubulares halogénio, Filtro em acetato, trama, 80cmx70cm, 2018



Dispositivo de construção de desenho em serigrafia. (Esq), Caixa de luz artesanal com filtro de trama mecanica; (Dir) Filtros, manipulação de luz.

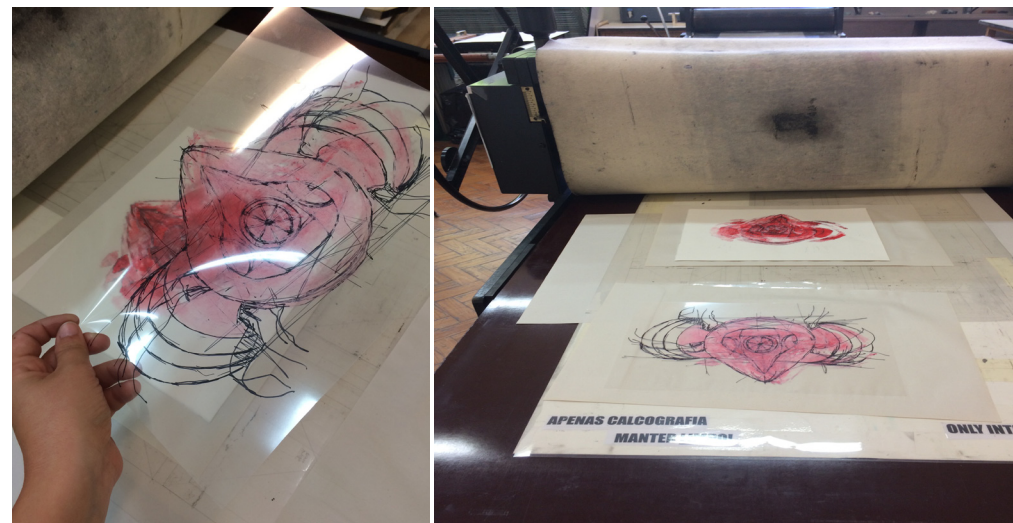
9.2. Matriz/Mono Impressão

Este projecto focou-se, inicialmente, no processo prático da monotipia e derivações da sua concepção mais comum. Jane Farmer, uma curadora independente escreveu em 1978 no catálogo da exposição de monotipias, da qual foi curadora, as seguintes definições para monotipias e mono impressões; mono impressões, ela definiu como “uma imagem única onde parte da imagem é reprodutível a partir de uma matriz fixa e parte não é”; a monotipia, ela definiu como “imagem única onde nenhuma matriz está gravada ou, a imagem é de uma matriz registrada e repetida”. Esta definição tornou-se recorrente para distinguir as duas técnicas. No entanto, tornou-se difícil de a aplicar a formas novas inventivas na gravura.



Bessa Oliveira, Monotipia, 1a descarga, Fantasma, 2017

O termo monotipia pode ser, muitas vezes, enganador, porque essas imagens podem ser alvo de uma segunda ou terceira impressão ou descarga, dando origem àquilo que é frequentemente chamado de “fantasma” ou “2a descarga”. Estas são muito menos intensas do que o original, porém tendem a ser mais subtis, leves e atmosféricas, características que são, muitas vezes, mais desejáveis dos que as conseguidas na primeira prova. Neste sentido foi iniciado um processo técnico de monotipia que visava a exploração destas mesmas descargas numa impressão.

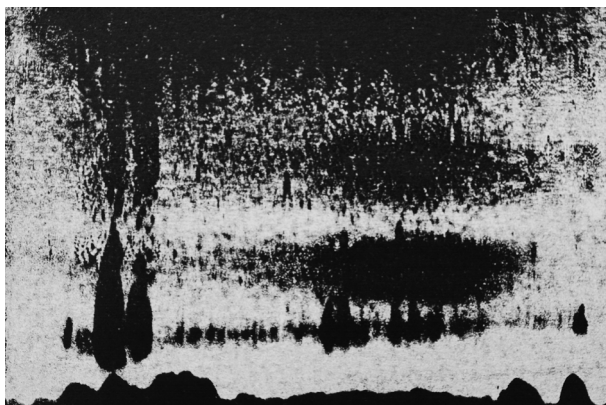


Bessa Oliveira, Monoipia com matriz de acetato. Processo, 2017

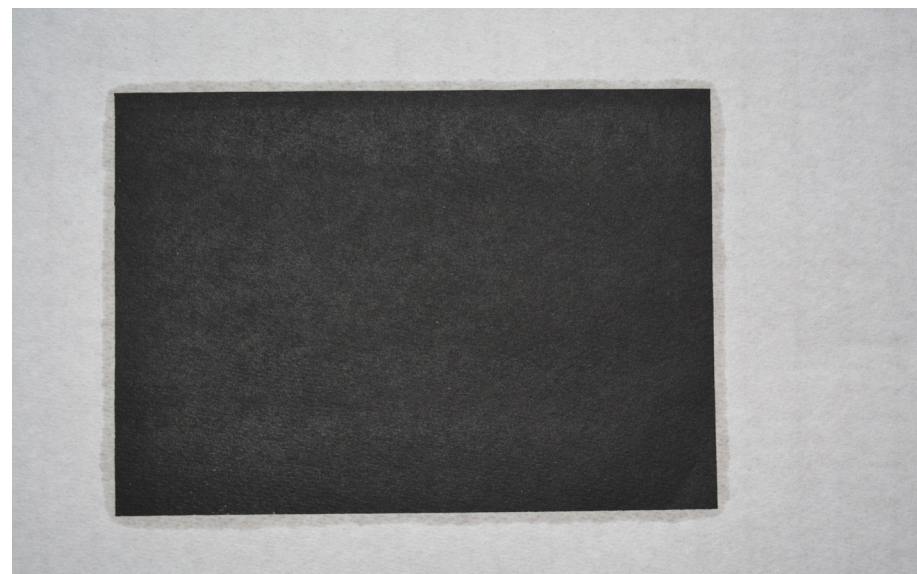
Assim, a superfície lisa recebia o desenho a caneta e a tinta, para posteriormente ser impresso numa folha, contudo, a segunda, terceira e muitas vezes, quarta e quinta descargas, eram continuamente feitas e manipuladas através da alteração do registo. Como a base para o desenho era uma folha de acetato, o registo era facilmente ajustado com a primeira impressão e assim sucessivamente, não havendo a necessidade de um registo físico e múltiplas matrizes para atingir resultados de sobreposição.

Esta possibilidade de trabalhar a partir de um registo imediato acrescentou outras questões e resultados à imagem, nomeadamente a construção de uma outra composição que vai acontecendo na matriz e no suporte onde a mesma é impressa. Assim, a construção da imagem acontece em simultâneo no papel e na matriz, obrigando a um registo que dependerá da composição que vai acontecendo no aparecimento de outra composição diferente daquela que foi iniciada. Após todas as descargas é feita uma descarga única do fantasma de múltiplas composições.

Em paralelo, testei o inverso. A monotipia, como afirma Jennifer L. Roberts, a propósito das monotipias de Jasper Johns, “É um espaço para uma experimentação rápida e instantânea. A matriz é basicamente destruída no processo de criação. É como a vida. Não há nenhuma fantasia em relação à continuidade desta imagem. E isso é algo assombroso¹. Neste sentido decidi tentar a “imortalidade” da matriz através de um processo cuja a própria elaboração da superfície sugere de imediato a reproduzibilidade, a serigrafia. No entanto, apesar de a matriz ter sido conseguida de forma mecanizada a forma escolhida para a sua impressão foi completamente experimental e “errada”. Foi aberto, através de um processo fotomecânico, um quadrado a proporção de um plasma.



Bessa Oliveira, “TV Screens”, Mono Impressão sobre offset, 2017



Bessa Oliveira, “TV Screens”, Mono Impressão sobre papel japonês, 2017

De seguida foi aplicada uma tinta, normalmente usada para calcografia e xilogravura, directamente do tubo, sem qualquer tipo de aditivo a alterar a viscosidade da tinta. Isto trouxe alguns “problemas” à impressão, nomeadamente a resistência da tinta à raclete. No entanto o resultado foi, efectivamente, uma série de mono impressões¹ processo cuja a própria construção da superfície sugere, de imediato, a reproduzibilidade – o múltiplo, como é o caso da serigrafia.

¹ Tradução livre, Jenifer L. Roberts, WSJ. Magazine, Culture, Artist Jasper Johns on the Process Behind His Monotypes, by Julie L. Belcove, Feb. 9, 2016

¹ Por ser uma matriz gravada- rectângulo delimitado -em rede de serigrafia, não origina uma monotipia, mas sim uma mono impressão, isto é, uma impressão única a partir de uma imagem fixa.

10. Verniz Mole

Na segunda metade do séc. XV até à criação da primeira técnica de gravação a cores, gravadores e desenhadores exploram várias técnicas e formas alternativas de testar e imprimir a cor. As primeiras impressões conhecidas datam de 1460 e são monocromáticas. As policromáticas datam de 1500 mas a falta de tecnologia limitava o potencial das camadas, sendo a calcografia a principal técnica em 1700. Christoff Le Blond em 1710 sobrepôs uma impressão de três chapas tintadas de azul, amarelo e vermelho, conseguindo pela primeira vez imprimir todas as cores de forma nítida. Este método deu origem à primeira possibilidade de comercialização da gravura a cores numa escala massiva, chegando, mais tarde ao CMYK.

Na terminologia relativamente a calcografia a cores, para a classificar preferiram, na falta de melhor, usar o termo *chiaroscuro*¹.

Neste contexto interessa enquadrar historicamente a técnica policromática na gravura. A primeira impressão policromática identificada foi *‘Madonna adorata dai santi dell Ordine dominante’* 1525, *Agostino Veneziano*. A Imagem está impressa a azul e as restantes personagens em vermelho e preto. Esta é uma impressão onde é identificada a técnica à la poupe²⁰ que consiste num entintado de uma chapa com várias cores utilizando uma bola de gaze chama “munequilla”.

1 O termo *chiaroscuro* surge ligado a vários ensaios de gravura a cores sobre madeira, este em especial com grande destaque no final do séc XVI e início do séc XVII, nomeadamente em Itália e Alemanha. A gravura a “claro-escuro”, como o nome indica, é uma gravura de tom sobre tom, imitando de certa maneira, um baixo relevo, ou seja, dando a ilusão da intervenção da luz na composição. A primeira matriz que contém o desenho principal, é impressa numa tonalidade escura, a segunda matriz num tom mais claro, deixando os brancos em aberto, sugerindo assim a luz. (Jorge, Alice & Gabriel, M. , p 36, 2000)

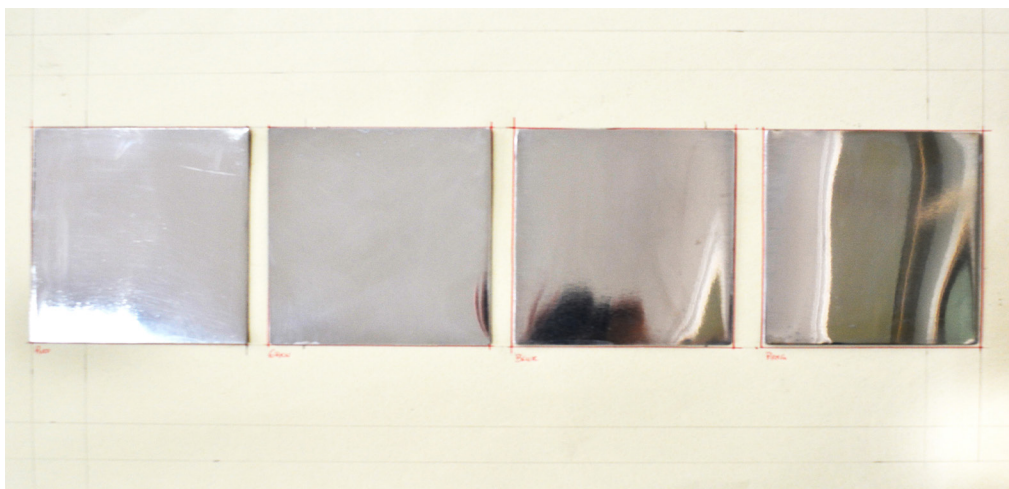
“Jigsaw plate printing” é uma outra técnica de impressão a cores com duas ou mais chapas combinadas, sendo desenvolvida, na segunda metade do séc. XVI. A gravura de Konrad Saldorffer para Nicolas de Nicolay’s da sua viagem pela Turquia de 1572 é o exemplo mais antigo conhecido que usa essa técnica. A chapa maior rectangular é em preto, a placa inserida por cima é vermelha, onde aparece também o título. Esta técnica aparece a partir de 1600, mas de forma mais rara.

“Printing in register” – impressão a partir do registo seria o futuro da calcografia a cores. Neste processo a impressão de duas ou mais chapas é conseguido através da sobreposição das mesma sobre uma única folha, sendo feitas várias impressões de forma consecutiva até obter uma imagem.

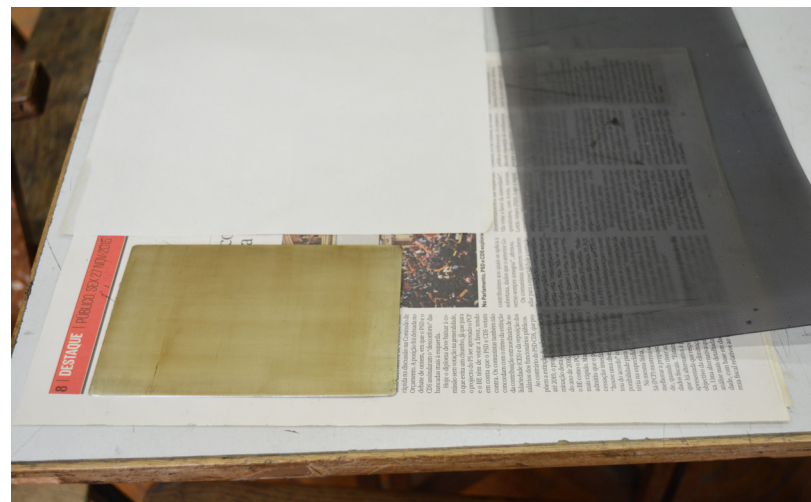
O modo de fazer– do verniz mole na técnica “printing in register”- enquanto possibilidade de construção de uma imagem, essa mesma escolhida como mecanismo processual para a tradução da realidade do RGB, torna-se assim relevante para o modo como pode ser reflectido enquanto resultado. Por um lado destaca-se como possibilidade de decalque, enquanto propulsor de uma exploração material, ou seja, na escolha possível de qualquer objecto para esse mesmo efeito. Por outro permite explorar questões em torno dos possíveis filtros – o papel entre o objecto de decalque e a matriz – enquanto mediador do resultado final a nível de profundidade de sulcos, bem como as características do próprio desenho– questões essas que abrem espaço para uma reflexão mais conceptual do que técnica. Essa escolha da matéria a ser gravada, talvez numa tentativa de reforçar esta contaminação de realidades, foi um material com uma trama regular e mecânica que era usada para a construção de LCDs. Nesse sentido de gravação apenas, considero que se trataria de uma transmutação, em que esse material sofria uma mutação, passando a servir um outro propósito, sendo assim transmutado para depois, no acto de impressão ser traduzido numa outra coisa.

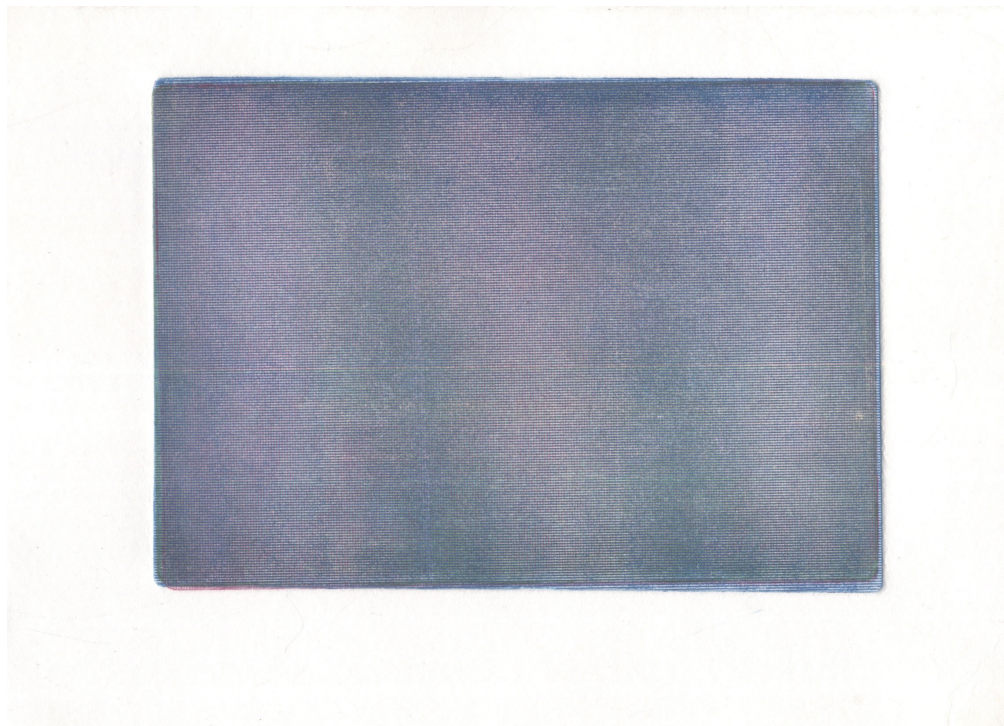
O registo foi-se tornando relevante ao longo deste trabalho. A questão da cor deu origem a uma problemática diferente.

Sendo esta composição dependente do registo, assemelha-se aquilo que acontece com a ficção e a verdade na imagem, e a influência que esses conceitos têm exercem no outro. Aqui, num processo mais lento, de preparação, afinamento e gravação de cada chapa para, depois, ser reimpresso, alterado e registado de inúmeras formas, levanta novamente a questão da escolha e a interrogação sobre a veracidade do tempo da/s peça/s.



Processo de gravação a verniz mole,
Em cima, no lado direito, está uma chapa de zinco, coberta com verniz mole e, ao lado, a trama usada na parte de trás dos LCD para fazer o decalque. No lado direito, em baixo, temos as folhas de jornal, com a marca do desenho.





Bessa Oliveira,
“RGB”
Verniz mole,
Papel 14x21cm
Imagem 10x16cm, 2017

11- Papel de Transporte

Residência Artística no Museu do Papel

Alois Senefelder inventa a litografia em 1798, formando mais tarde, uma das maiores indústrias de impressão dos Estados Unidos da América. Desde a altura da sua invenção até finais do séc XIX e início do séc XX, esta técnica era usada por pequenas indústrias e por alguns artistas. Esta surge de uma necessidade de Alois Senefelder enquanto escritor de peças de teatro. Apesar de muitas das suas peças terem sido publicadas, os lucros não eram muitos, suscitando a vontade deste em procurar um meio de reprodução mais barato. Tentou, numa primeira fase, reproduzi-las em metal, no entanto a tarefa de reescrever as peças numa imagem inversa mostrou-se bastante trabalhosa. Decide por isso, testar a gravação numa pedra calcária bávara. Precisava, além da pedra, de uma solução que permitisse as incisões necessárias. Mais tarde descobre que essa mesma solução repele a água, enquanto a própria superfície da pedra mantinha, lentamente a tinta. A pedra era molhada, e a tinta aplicada com o rolo permanecia na imagem, que tinha sido previamente gravada com a solução, e a restante pedra que tinha sido embebida em água, repelia a tinta. Este processo químico de gravação é conhecido como o princípio da litografia. É por isso que Senefelder se refere à litografia como Gravura Química.

Assim, e partindo de um método de gravação ou incisão indirecto surge o conceito de Gillotagem- zincografia, processo fotomecânico. Apresenta-nos uma alternativa à gravação manual, introduzindo-nos a uma categoria da gravura mecânica e química ou fotoquímica. Este sistema permitia a gravação de qualquer desenho, ou texto, numa chapa de zinco através do uso de tinta gorda. Apesar de a matriz ser de relevo e gravada com ácido, a sua origem é planográfica, tendo origem na litografia.

Quando se fala em gravura química ou método “puramente químico”, estamos a referir-nos a uma categoria de imagens construídas por meios reprodutivos aparentemente mecânicos, sem interferência da habitual interpretação do gravador. Ao revermos as categorias a partir das quais se distinguem os vários tipos de gravura, surge ainda um outro termo; “Process Prints”.



Bessa Oliveira, Residência Museu Papel, Processo de construção de papel, 2018

Actualmente este está associado aos processos de reprodução em que a fotografia intervém como imagem. No entanto, também designa o tipo de gravura em que a superfície final de impressão não tinha sido trabalhada manualmente pelo artista, aquele que é normalmente, responsável pela produção da imagem.

No século XIX existem variadíssimos métodos de produção de blocos através de meios mecânicos e químicos e só mais tarde é que a fotografia se torna a característica predominante destes vários processos. Assim podemos ter sobre esta categoria a gravura não manual- mecânica e química ou fotoquímica.

Daqui surge a compreensão do que é, ou pode ser, a gravura química; uma repetição do que a litografia inaugurou, como por exemplo, a possibilidade de conjugar linguagens características do desenho numa zincogravura. Este processo pode potenciar, pela sua materialidade presente nas várias traduções, a construção de várias imagens.

Este é também o mais complexo, cheio de variantes acrescentadas no século XIX acrescentando inúmeras possibilidades à construção e leitura das potenciais imagens a serem reproduzidas.

A guilotagem¹ antecipa a entrada de todas as posteriores formas de reprodução fotomecânica. É esta técnica em particular que fomenta o interesse, nesta investigação, em abordar estas primeiras formas processuais que antecipam as mecânicas, nomeadamente autografia baseada no uso do papel de transporte. O processo de reprodução de um desenho a pena ou a pincel, não representava um problema, uma vez que o seu traço se assemelhava a um sólido, no entanto, este processo permitia a reprodução de um desenho a tinta, lápis, pena, crayon, etc, e até de desenhos feitos sobre esse mesmo papel (Gillot). Os princípios da gravura litográfica são adaptados e desenvolve-se a partir daí, o papel de transporte.

Em 1813, Senefelder identifica-o como “Papel pedra artificial” – o mesmo princípio da pedra litográfica, sobre papel ou tela, substituindo assim a pedra.

¹ Na guilotagem, a imagem é desenhada em papel de transporte com uma tinta própria- e ele próprio já pode ter tramas incorporadas -e passada para a chapa de zinco. O zinco é sujeito a um processo de gravação que torna a matriz num relevo. Desenhos de qualquer origem podem, assim ser reproduzidos.

O desenho é feito sobre o papel com a chamada tinta química, sendo considerada pelo mesmo, a mais importante do ponto de vista, a mais importante a nível comercial. As transferências tornam-se assim mais extensíveis, podendo acontecer da litografia para a calcografia e para o papel novamente. É possível, a partir daqui, desenvolver processos com um crescente grau de fidelidade. No sec XIX, as técnicas de transferência dão lugar a uma indústria em torno deste processo a fim de reproduzir documentos históricos, autográficos, cartas, etc. Há um maior entendimento a volta do que acontece no papel de transporte pois bastava um destes translúcido, em que com o simples decalque com uma tinta gorda directamente sobre o original sendo este, de seguida, transportado para a pedra para ser multiplicado ou passado para uma outra superfície.



Bessa Oliveira, “*The Twelve and Christ, (The Holy Trinity)*”, 2017
Processo de transferência de imagem
Litografia e folha de alumínio

11.1 – Papel de Transporte - Papel-Matriz

O papel de transporte é usado como superfície de trabalho de qualquer tipo de imagem, com o objectivo de a transportar para uma outra superfície. André Beguin, no Dictionnaire technique de l'estampe descreve como um desenho ou imagem pode ser transportado de uma superfície para a outra, e refere também os papiers à report, normalmente utilizados para decalcar uma imagem ou desenho sobre pedra, madeira ou metal. Este papel é também relevante para o desenvolvimento da litografia, nomeadamente na celeridade da transferência da imagem para a pedra.

A preparação deste papel, de forma a ser possível a transferência, passa por um revestimento previamente preparado para que, qualquer tipo de imagem ou desenho que seja produzido no próprio não seja absorvido pelo mesmo. O revestimento que é aplicado sobre esse papel é geralmente goma vegetal, gelatina ou cola. Esta definição sugere que este papel, a dada altura, passe de “original” para “matriz”, e é precisamente aqui que reside o interesse em iniciar uma produção de raiz de um papel - matriz.

A residência artística no Museu do Papel reúne todas as condições para os primeiros testes em torno da possível execução técnica de um papel que reúna as condições de matriz/transporte. Foram realizados, numa primeira fase, ensaios em torno de receitas pré definidas sobre a construção de papel para gravura. A razão pela qual foi escolhido o papel de gravura em detrimento de outros, para elaborar os primeiros testes de papel de transporte, resumiu-se a uma necessidade de sustentabilidade deste enquanto objecto final. Logo que foi conseguido um papel, também este construído de raiz, satisfatório, iniciaram-se as primeiras receitas de papel transporte. Para estas, escolheu-se a receita mais simples, a de goma arábica pura. Originalmente, este e outros preparados, eram colocados a superfície do papel para depois serem usada para a impressão ou desenho de uma imagem. Nesta residência, propusemo-nos a misturar na polpa de papel a goma arábica pura. As medidas já testadas para revestimento foram duplicadas.

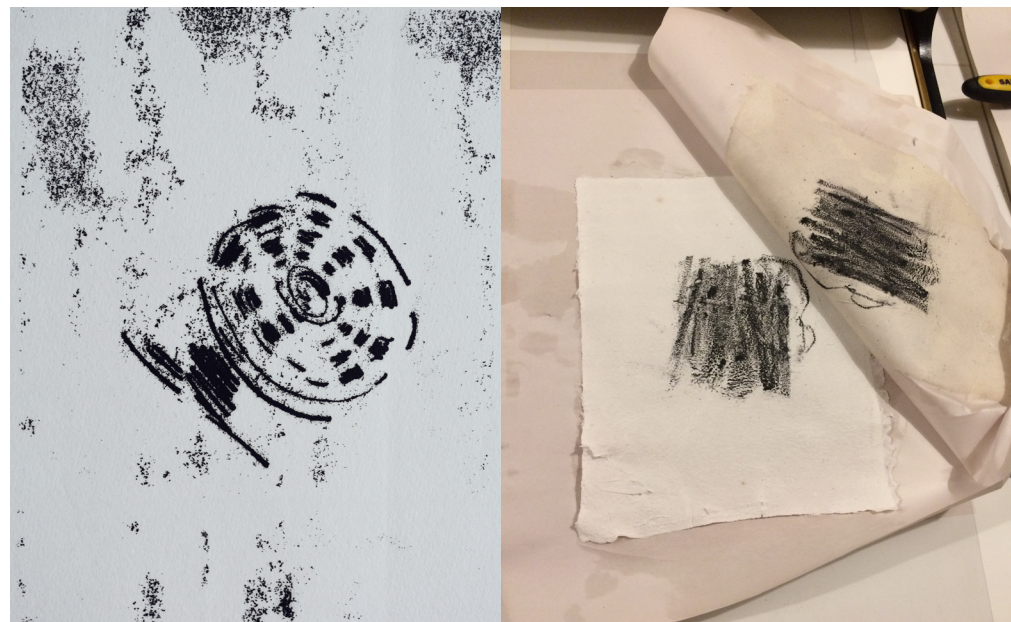
Os primeiros resultados foram folhas translúcidas e duras, resistentes à água, impossíveis de planificar de forma a receberem a impressão xerox ou o desenho. No sentido de tentar contrariar este resultado, foram alteradas as quantidades para a realização do papel em proporção à medida de goma arábica, de forma a encorpar mais o papel, sobrepondo as características do algodão às da goma. Este segundo resultado foi bem mais satisfatório, uma vez que o papel adquiriu uma maior maleabilidade, continuando a não absorver o desenho. A impermeabilidade do papel foi suficiente para a transferência de um desenho feito com barra litográfica, mas na transferência de uma impressão não foi totalmente bem sucedida. Apesar de não terem sido testadas todas as possibilidades em torno de um resultado que seja satisfatório para o objectivo desta investigação, consideramos que a mesma continua em aberto e irá continuar.

Este é um meio que permite testar os limites da imagem, os limites dos meios da gravura quando ambas se fundem num diálogo híbrido, em que se confundem as técnicas e a filtragem das diversas traduções potenciadas em cada transferência, levando a questionar de onde vem a imagem, o que era a imagem e o que vai ser a imagem.

É aqui que o papel de transporte tem uma maior relevância, uma vez que promove uma reflexão à volta do seu potencial adulterador, recriador e reciclador de qualquer imagem/desenho.

Estas questões mostraram ser bastante pertinentes para a abordagem de qualquer projecto que envolva a repetição/cópia, uma vez que, mesmo na contemporaneidade, ainda se consideram as mesmas como relevantes ou não quando esta ou aquela obra quando a mesma aparece num contexto de reciclagem de imagens ou traduções e, principalmente quando se serve de meios que são, por si só, associados a multiplicação e difusão de outras.

Seguindo este paralelismo entre o princípio do papel de transporte e o conceito de tradução, encontro aquilo que me parece ser um dos conceitos chave do meu projecto.



Esq. Transferência de imagem por decalque, Papel químico artesanal, 2018

Dir. Transferência de imagem, Papel matriz de goma arábica e tinta litografia em papel artesanal, 2018

12 - Notas Conclusivas

A imagem depende do observador, o observador depende da imagem e, esta relação acontece num determinado espaço. É esta dependência que fomenta o trabalho prático e teórico aqui desenvolvido. O ecrã é, actualmente, o suporte de reprodução de imagens mais familiar ao observador. O seu carácter reprodutivo relaciona as características plásticas com as de outra técnica, a gravura. Este meio de reprodução é anterior ao do Ecrã, e representa um meio de mediação entre outras tecnologias, traduzindo-as.

Esta relação de similitude levantou várias questões, sendo a mais pertinente neste contexto, a do que é efectivamente um Ecrã?; e se este está longe de se estabelecer como gravura ou desenho? Ou se a gravura é um Ecrã? Algumas destas questões foram sendo respondidas, nomeadamente na história do desenho e da pintura, em que o uso do “ecrã”-moldura -enquanto suporte de enquadramento da imagem e da proporção da composição da obra final. Essa “tradição” de uso para estudos de perspectiva e profundidade manteve-se até à actualidade, tendo a sua leitura mudado profundamente, quando se deu o aparecimento da câmara escura e, posteriormente, da fotografia. Não querendo de todo menosprezar as questões ligadas às alterações da posição do observador, quando é colocado numa posição que até então pertencia ao artista, aquele que decidia através da lente- Ecrã/mol-dura -o enquadramento da imagem a ser produzida, interessa-nos aqui a relação entre suportes. Com isto estabelecemos o foco da investigação na relação entre aquilo que era a gravura e aquilo que é o Ecrã, e onde é que os mesmos se encontram ou afastam.

Num primeiro momento estabelecemos a gravura como suporte primordial de disseminação das imagens e, nessa permissa, aproximamos a lógica de produção da primeira com o Ecrã- no seu contexto actual. Situamos assim o início da aproximação destes dois veículos em que a tradução/transmutação entre a realidade imaginal do ecrã e o potencial tecnológico da gravura. Mais do que simular imagens, procurou-se “trazer” para o universo visual aquilo que está por trás do suporte- ecrã. As características que este contém para a produção de uma determinada imagem.

De uma forma directa, procurou-se traduzir um dos elementos de construção de imagem de um ecrã- o RGB –para uma das tecnologias da gravura- o verniz mole – ligando ambas as realidades, exacerbando a permanência de um elemento de construção que nos é familiar mas, com o qual não estabelecemos nenhuma relação de familiaridade visual. Em paralelo, exploramos a imobilidade da moldura- gravação da matriz à proporção da TV em serigrafia- e a mobilidade do artista, no momento de impressão e manipulação da tinta e raquete no quadro. Deu-se assim uma transmutação de uma imagem negra, produzindo, de forma irregular, a estática característica da TV, quando não esta a reproduzir imagens. Característica essa, semelhante ao regime protocolar intrínseco à serigrafia, regime esse que pressupõe a produção de múltiplos e que aqui, o mesmo não se verifica. Deste nasce o interesse pela matriz, já que é essa “matriz” do ecrã, de certa forma, que é trazida para a frente, validada pela prova em gravura. O inverso daquilo que estava a ser valorizado em detrimento da imagem, na relação com o ecrã.

A relação entre o objecto e o observador esteve sempre presente, nomeadamente no momento de exposição/encenação, onde eram ponderadas questões físicas entre a imposição do objecto e a acção/reacção do observador em relação ao mesmo. O contexto oficial de gravura vem levantar novas interrogações sobre esta relação entre imagem/observador, em particular, a relação que se estabelece entre o artista, a matriz e a prova, mais especificamente. É esta relação, a par com os diferentes resultados sobre a tradução e a transmutação na prática artística, acima referidos, que levam a ponderar o ligar e validade da matriz, e o que pontos são destacados por essa na sua relação com o autor. Identifica-se assim a primeira questão em tom conclusivo: Qual é a validade da matriz enquanto objecto? E o que é que a matriz passa a ser quando “ocupa” o lugar da prova?

Outras que se levantam posteriormente, como por exemplo; porquê eleger uma técnica ligada à produção do múltiplo para reflectir sobre a diferença?

13. Bibliografia

ADAM, Robert; Robertson, Carol, Screenprinting the complete water-based system, Thames and Hudson Lda, 2003

Aldoux Huxley, O Admirável Mundo Novo, Antígona, 2013, Lisboa

ALMEIDA, Paulo, Retórica del acto performativo. In la Dimensión performativa de la pratica pictórica – Transferência de uso entre campos performativos. Tesis Doctoral. Leioa: Serviço Editorial de la Universidad del Pais Vasco. 2009

Andre Beghun, Dictionnaire Technique de l'estampe, 3 vols, Bruxelas

Article: An Inquiry into William Blake's Method of Colour Printing, by Robert N. Essick and Joseph Viscori

AYRES, Julia (1991) Monotype: Mediums and Methods for Painterly Printmaking, Nova Iorque York: Watson-Guption

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa, Relógio d'Água, 1992

BELTING, Hans, Antropologia da Imagem, KKYM+EAUM, Lisboa, 2014

BELTING, Hans, A verdadeira imagem, Dafne Editora, Porto 2011

BOON, Marcus. In Praise of Copying. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2010.

Congress "VISUALIZING EUROPE: The Geopolitical and Intercultural Boundaries of Visual Culture". Universidad de Barcelona, April 11 – 12, 2011. <https://interartive.org/2013/08/translation-in-visual-art> , 16 - 08 - 2018

COIMBRA, Assumpta Maria, (DES) Humano demasiado (DES) Humano, O Homem na Era Digital, uma reflexão com Pierre Lévy, Autora e Edições Afrontamento, 2010

CHARTIER, Roger. A historia cultural. Entre práticas e representações. Lisboa, Difel. 2002

DEBORD, Guy, A Sociedade do Espectáculo, Projecto Periferia, 2003 George Orwell, 1984, Antígona, 2015, Lisboa

DEBORD, Guy, A Sociedade do Espectáculo, Projecto Periferia, 2003 George Orwell, 1984, Antígona, 2015, Lisboa

DELEUZE, Gilles, Diferença e Repetição, Relógio D'Água Editores, Novembro de 2000

Devon, Marjorie, Tamarind Techniques for Fine Art Lithography, Harry N. Abrams, Ink, 2008

FRIEDBERG, Anne, The Virtual Window From Alberti to Microsoft, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2009

GUADIX, Juan Carlos Ramos; QUARESMA, José, Ensaios sobre Reprodutibilidade, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2008

journal of visual culture [<http://vcu.sagepub.com>] Copyright © 2007 SAGE Publications (Los Angeles, London, New Delhi and Singapore) Vol 6(1): 5–11 [1470-4129(200704)6:1]10.1177/14704129070761(P 5)

Jasper Johns Prints disponível em: <http://www.josephklevenefineartltd.com/artists/jasper-johns/jasper-johns-prints.html> acedido em 24 de Maio de 2017

Johns, Jasper, 1930, Jasper Johns : process and printmaking, disponível em www.moma.org/calendar/exhibitions/295, acedido em 29 de Abril 2017

Metropolitan Museum of Art. The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century, (New York: The Metropolitan Museum of Art ,1980)

MONDZAIN, Marie – José, A Imagem pode matar?, Nova Vega, 2009

MONDZAIN, Marie - José, homo spectator, Orfeu Negro, 2015

MOSER, Joann (1997) Singular Impression: The Monotype in America, (Washington, D.C.: The Smithsonian Institute Press)

RANCIÈRE. Jacques, Estética e Política, A Partilha do Sensível, Dafne Editora, Porto 2011

RANCIÈRE. Jacques, O destino das Imagens, Orfeu Negro, Lisboa 2011

RANCIÈRE. Jacques, O espectador emancipado, Orfeu Negro, Lisboa, 2010

Peltzer-Montada, Ruth, In Praise of Translation – Recent Intermedial Transpositions in Video, Print and Installation, Ekphrasis, 2/2013, Recycling Images

R.M., Burch, Colour Printing in Intaglio Before c.1700, A Technical History

Rembrandt, The unfinished print, disponível em <https://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/the-unfinished-print.html>, pag . 7 a 15, Acedido a 2 de Maio de 2017

Richmond,W.D,The Grammar of Lithography, A Pratical Guide For The Artist, and Printer in Commercial and Artistic Lithography, and Chromolithography, Zincography, Photo-Lithography, and Lithography, and Lithographic Machine Printing, Cambridge University Press, 2009

